خوانـــش شمـــایل حضرت امیر و حسنین (علیهم‌السلام) متعلـق به مـــوزهٔ هنـــر ایـران با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی

محسن قانونی[1]

دانش‌آموخته دکتری پژوهش هنر، گرایش مرمت آثار تاریخی

مدیر برنامه‌ریزی، پژوهش و توسعهٔ خدمات موزه‌ای

1. mohsenghanooni@gmail.com

چکیده

مطالعه و بررسی شمایل‌های مذهبی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین نمونه‌های آثار هنری در هر سرزمین است. در این میان هنر شمایل‌نگاری دوران قاجار دارای بارزه‌های مشخص و ویژگی‌های همتایی است که آن‌ها را در ردهٔ مطالعات شمایل‌نگاری مذهبی دارای اهمیتی خاص نشان می‌دهد. مطالعهٔ شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری منتج از تفکرات اروین پانوفسکی می‌تواند لایه‌های پیدا و پنهان بسیاری را در این حوزه از مطالعات تاریخ هنر برای پژوهشگران روشن سازد و به فهم شمایل‌ها منجر شود. بر اساس این و در قالب پژوهش پیش رو تابلوی نقاشی شمایل حضرت امیر و حسنین(ع) اثر علی‌بن‌محمدابراهیم متعلق به موزهٔ هنر ایران بر اساس رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بررسی شده است. این پژوهش در بستری توصیفی و تحلیلی و به صورت کیفی صورت گرفته و نگارنده مطابق با اصول سازمان‌دهی تصویر و بر اساس داده‌های تاریخی منتج از آورده‌های کتابخانه‌ها و تحلیل تصاویر، شمایل فوق را تحلیل کرده است. هدف از این پژوهش نیل به فهمی دقیق و عمیق از این نمونهٔ شمایل قاجاری است. سوال محوری این پژوهش این است که «براساس رویکرد شمایل‌شناختی پانوفسکی چه توصیف، تحلیل و ارزیابی مشخصی را می‌توان از شمایل حضرت امیر و حسنین(ع) به دست آورد؟». نتیجهٔ این پژوهش در قالب تحلیل ساختاری و محتوایی تصاویر و ارائه تحلیل‌های تاریخی است و می‌تواند لایه‌های اجتماعی، سیاسی و هنری مترتب بر شکل‌گیری این اثر نفیس قاجاری را آشکار سازد.

واژگان کلیدی: نقاشی قاجاری، شمایل‌نگاری، اروین پانوفسکی، حضرت علی(ع)، موزه هنر ایران.

درآمدی بر شمایل‌شناسی

امروزه شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری به‌معنای مطالعهٔ نظام آیکون‌ها و شمایل‌ها به عنوان شاخه‌ای از تاریخ هنر به توصیف، تفسیر و معانی آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد و از معتبرترین روش‌های تعریف و تفسیر تصاویر و رمزگشایی و درک عمیق‌تر آثار هنری محسوب می‌شود (کنگرانی، ۱۳۹۱: ۲۲). اگر بخواهیم نمایه‌ها و نگاره‌ها را به عنوان تجلیاتی از اصول اساسی، تفسیر کنیم، باید با اثر هنری نه تنها در فرم سبکی و مضمون روایت‌شدهٔ آن، بلکه نیز با نیروهای ممکن غیرقابل توصیف و در اصل غیرقابل اثبات (روان‌شناسی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، روحانی، فلسفی و...) که با هم موجودیت خاص آن اثر را شکل داده‌اند، آشنا شویم. این نیروها ممکن است برای خود هنرمند ناشناخته باشد و حتی شاید به طرز چشمگیری از آنچه او قصد بیانش را دارد، متفاوت باشد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۹).

نخستین گام‌ها در مطالعهٔ شمایل‌نگاری به ادبیات یونان باستان باز می‌گردد. در دوران باستان، فیلوستراتوس نخستین فردی است که هرچند به نحوی مبهم در باب این ویژگی آثار هنری و مشخصه‌های آن سخن گفته است. همچنین می‌توان در متون سده‌های میانه اشاره‌های متعددی را در این زمینه ملاحظه کرد اما تاریخ مشخص آن به سدهٔ شانزدهم میلادی باز می‌گردد. در این سده جوانی پیترو بلوری در مقدمهٔ کتاب زندگی نامه‌های هنرمندان توجه خاصی به محتوای آثار هنری دارد. تمایل به تحقیقات شمایل‌نگارانه در سدهٔ هجدهم میلادی گسترش می‌یابد و در سدهٔ نوزدهم شمایل‌نگاری سده‌های میانه مورد توجه محققان فرانسوی قرار می‌گیرد و بعدها در سدهٔ بیستم میلادی پیگیری می‌شود. در این ایام مورخ هنر اتریشی، ابی واربورگ دیدگاه شمایل‌نگارانه را با در نظر گرفتن پس‌زمینهٔ وسیع‌تری بسط می‌دهد (نصری، ۱۳۹۷: ۱۶). او برای تحلیل آثار هنری هر دوره، آشنایی با اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ و حیات اجتماعی و سیاسی آن دوره را ضروری می‌داند و با در نظر گرفتن این موارد بنیانگذار شیوه‌ای مطالعاتی شد که بعدها نام شمایل‌شناسی به خود می‌گیرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۴۰). ابی واربورگ، که بیشتر عمر خود را در بریتانیا گذراند و نظریهٔ شمایل‌نگارانهٔ مدرن به دست دانشجویان وی توسعه یافت، به نفی رویکرد محدود به فرم به هنر در آثار متفکران چون ولفین پرداخت. او استدلال کرد هنرِ یک دورهٔ مشخص به شکل‌های گوناگون با مذهب، فلسفه، ادبیات، سیاست و زندگی اجتماعی مرتبط است. شمایل‌نگاری روشی بود که محققان را قادر ساخت، مفهوم ارائه شده در اثر هنری را بازیابی کنند. واربورگ پیروان متعددی داشت که برجسته‌ترین آن‌ها اروین پانوفسکی بود (نصری،۱۳۹۷: ۱۹-۲۰). پانوفسکی برای نخستین بار شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی را به صورتی روشمند از هم تفکیک کرد و مشخصاً به مطالعهٔ هنر رنسانس پرداخت. پانوفسکی در مطالعاتی در شمایل‌نگاری و معنی در هنرهای

تجسمی سه ردۀ تجزیه و تحلیلشمایل‌نگاران و شمایل‌شناسانه را تعریف می‌کند که هر یک با روش و هدف مشخص شده‌اند. در ادامه شرح مختصری از آن ارائه می‌گردد:

۱. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه: به این مسأله می‌پردازد که هنگام مواجهه با اثر هنری فقط می‌توان اثر را توصیف کرد؛ صرف نظر از اینکه دانشی در مورد آثار هنری داشته یا نداشته باشیم. در این مرحله با امور محسوس سر و کار داریم که به دو بخش تقسیم می‌شود؛ بخش اول، معانی ناظر به واقع یا معانی عینی است که در آن صرف نظر از احساسی که به اثر هنری داریم، آن را توصیف می‌کنیم. بخش دوم شامل معانی بیانی می‌شود؛ در این مرحله احساسات و عواطف موجود در اثر مورد توجه قرار می‌گیرد. به عبارت روشن‌تر توصیف پیشاشمایل‌نگارانه با امور معمول، عملی و پدیده‌های روزمره سر و کار دارد که برآمده از فهم عمومی و تجربۀ روزمره است و آن را نمی‌توان از طریق آموزش به دیگران آموخت. فرم اثر هنری در این مرتبه همان دالی است که به پدیده‌های بیرون از اثر هنری دلالت می‌کند.

۲. تحلیل شمایل‌نگارانه: که در آن با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی روبه‌رو هستیم. در این مرتبه برخلاف مرتبۀ نخست، فیگورها و وقایع معنای خودشان را مستقیم و بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند و با مؤلفه‌هایی روبرو هستیم که معنایی فراتر از آن چیزی دارند که در عالم خارج می‌بینیم و مواجهه ما با آن‌ها هنگام مشاهده‌شان در تصویر، همچون مواجهه با امور معمول زندگی روزمره نیست. برای بررسی شمایل‌ها باید پس‌زمینۀ فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم را بشناسیم. بنابراین مخاطبان و مورخان آثار هنری نمی‌توانند بر اساس ویژگی‌های صوری اثر به تحلیل شمایل‌نگارانۀ آن اثر بپردازند و نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های پیش گفته‌اند تا دریابند که خواست مؤلف تا چه اندازه در پیدایش این اثر دخیل بوده است. بنابراین از مهم‌ترین ملاک‌ها در تحلیل شمایل‌نگارانه، استفاده از ادبیات و وابستگی به ادبیات آن موضوع است.

۳. تحلیل شمایل‌شناسانه: در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. در این رویکرد، داده‌های گوناگون را از اثر هنری جدا می‌کنیم و آن‌ها را در کنار هم قرار می‌دهیم تا تفسیرشان کنیم. به گفته پانوفسکی، در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم. پانوفسکی در این مرتبه در پی مطرح ساختن اصولی است که زیر نظر نهاد رهیافت یک دوره، طبقه یا گرایش دینی و فلسفی است که آگاهانه و تعاملی نیست. او در این مرتبه میان معنای مرتبۀ دوم که آگاهانه قابل

طبقه‌بندی و رمزگشایی است، با مرحلهٔ سوم که معنایی ذاتی، آگاهانه و صرفاً از طریق فهم سوبژکتیو قابل وصول است، تمایز قائل می‌شود. همچنین در رویکرد شمایل‌شناسی مسأله تأثیرپذیری غیرعامدانه و ناآگاهانهٔ هنرمند از زمانه‌اش مطرح است و صراحتاً اظهار می‌شود که هنرمند در بسیاری از موارد آگاهانه امور موجود در زمانه‌اش را بازنمایی نمی‌کند (نصری، ۱۳۹۷ :۲۴-۳۳).

شایان ذکر است که شمایل‌نگاری متعلق به هنر یا مذهب و آیین خاصی نیست و همهٔ هنرها و بیشتر مذاهب و آیین‌ها از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما از شمایل‌نگاری بهره جسته‌اند. میان دو اصطلاح شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در ادبیات هنرهای دیداری تمایز وجود دارد که این تمایز را نخست می‌توان در ریشهٔ لغوی آن‌ها یافت. ریشهٔ واژه icon به واژهٔ یونانی eikon باز می‌گردد که در این زبان به معنای تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود (نصری، ۱۳۹۷: ۱۵). واژهٔgraphy به معنای حک‌کردن، تصویر و ترسیمکردن است که از واژهٔ یونانی graphein گرفته شده و واژهٔlogy از واژهٔ یونانیlogos به معنای شناختن آمده است (پانوفسکی،۱۳۹۶: ۴۰). با توجه به این توضیحات دربارهٔ ساخت لفظی این دو اصطلاح می‌توان گفت شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر است و شمایل‌شناسی به تبیین تصویر اختصاص دارد.

مقصود از شمایل‌نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری است. محققان در مطالعات اجتماعی‌نگارانه در صدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو اثر و مشخص‌کردن این نکته هستند که چه چیزی در اثر هنری ترسیم شده است. هدف آن‌ها مشخص‌کردن منابع وابسته و بی‌واسطهٔ ادبی و تجسمی است که هنرمند از آن بهره گرفته است. از اینرو در صدد هستند تا معانی عمیق‌تر و آگاهانه‌تری را بازشناسی کنند که هنرمند در اثرش به کار بسته است. با در نظر گرفتن این موضوع می‌توان چنین نتیجه گرفت که شمایل‌نگاری، تحقیق دربارهٔ موضوعات تجسمی، تحول آن‌ها، سنت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های گوناگون انتقال یافته‌اند. وجه تمایز این تحقیقات با تاریخ هنر رایج این است که محققان در این مطالعات در پی تعیین تاریخ دقیق اثر هنری یا انتساب اثر به شخص یا مکتبی خاص نیستند و به قضاوت استاتیکی اثر هنری نمی‌پردازند.

اگر شمایل‌شناسی در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش بپردازد که چرا این اثر خلق شده است؟ یا به عبارت دقیقتر چرا این اثر بدین نحو خلق شده است؟ این مرتبه از مطالعهٔ آثار هنری را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که در برگیرندهٔ پس‌زمینهٔ تاریخی، اجتماعی، فرهنگی موضوعات و موتیف‌های هنرهای تجسمی است. با توجه به این مسأله مطالعات شمایل‌شناسانه به ما نشان می‌دهد که چرا فلان حامی هنر موضوع خاصی را برگزیده است؟ از این لحاظ تحقیقات شمایل‌شناسانه به جای

تاریخ هنر صرف، بر ارزش های اجتماعی و تاریخی تمرکز دارد (نصری، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۷).

اول، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه‌ی اثر:

با توجه به مطالعات مطروح حول دو شاخۀ شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری، در این پژوهش یک نمونه شمایل حضرت علی(ع) و حسنین(ع)، اثر علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی، بررسی و مطالعه می‌شود. براساس این و طبق رویکرد نظری موجود، ابتدا به بررسیشمایل‌نگارانۀ اثر می‌پردازیم. در این بین سعی می‌گردد تا با بررسی همۀ جوانب تأثیرگذار بر روند شکل‌گیری فرمالیستی اثر به دور از قضاوت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و یا زمینه‌های تأثیرگذار پنهان فقط به فرم، رنگ و تقابل زیبایی‌شناختی آن‌ها پرداخته شود. این قسمت شامل مطالعات پیشاشمایل‌نگارانه است که بحث توصیفی اثر را شامل می‌شود و بر تحلیل‌های شمایل‌نگارانه که به تحلیل‌های فرمالیستی اثر خواهد پرداخت، متمرکز خواهد بود. شایان ذکر است در بررسی لایه‌های عمیق‌تر اثر در برخی از موارد مانند معرفی هنرمند، به اطلاعاتی تاریخی و هنری نیز پرداخته خواهد شد. در بخش سوم یعنی تحلیل و تفسیر شمایل‌شناسی کوشش بر آن است تا ریشه‌های نمادین و زیرساخت‌های فرهنگی آشکار و پنهان تأثیرگذار بر روند شکل‌گیری این شمایل فاخر، واکاوی شود. در این بین به زمینه‌های شکل‌گیری شمایل‌نگاری مذهبی در دورۀ قاجار پرداخته و از بطن آن لایه‌های پنهان و نمادین اثر (که ریشه در باورهای اعتقادی هنرمند و جامعه‌ای که در آن می‌زیسته، دارد) و خواسته یا ناخواسته در اثر لحاظ شده است، بررسی خواهد شد.

شرح نگاره:

تصویری از یک تابلو نقاشی مزین به شمایل حضرت علی(ع) در مرکز اثر و دو شخصیت در دو سمت وی که امام حسن و امام حسین(ع) را بازنمایی می کند، قابل بررسی است. حضرت علی(ع) در مرکز تصویر با قامتی ستبر و نشسته بر دو زانو با چهره‌ای نورانی و آرام با شمشیری سبز رنگ در دو دست و عبای قهوه‌ای به تن بازنمایی شده است. دستار یا عمامۀ سفید بر سر ایشان به همراه عِقال قهوه‌ای‌رنگی بر روی آن تصویر شده است. در سمت راست ایشان (و سمت چپ ناظر) جوانی نشسته بر دو زانو با عبا و دستار سبزرنگ، قبای قرمز و پیراهن سفید (دشداشۀ عربی) قابل مشاهده است. دست راست ایشان در حال اشاره به سمت یا نکته‌ای است. در سمت دیگر جوانی در قرینۀ دیگر تصویر با عبای قرمز با دستار، قبای سبز رنگ و پیراهن سفید دیده می‌شود که دو دستش روی هم و بر روی پاها قرار دارد. در فضای پیرامون سر هر یک از امامان هاله‌ای طلایی‌رنگ نقش بسته است. در پس‌زمینۀ تصویر،

آسمان آبی‌رنگ به صورت دایره‌ای با ترکیباتی از رنگ آبی، آبی روشن و کِرِم آذین شده است. در بالای تصویر و زمینهٔ آسمان کتیبه‌ای با عنوان «لا فَتی اِلاّ عَلی، لا سَیفَ اِلاّ ذُوالفَقار» نقش بسته است. در دو گوشهٔ بالای تصویر دو لچک تزیینی به رنگ قهوه‌ای و آرایه‌های طلایی تصویر شده است. شخصیت‌ها بر روی خزی سبزرنگ نشسته‌اند و بافت زیر آن را یک حصیر یا بوریای قهوه‌ای تشکیل می‌دهد. در پایین پای امام حسین‌علیه‌السلام رقم نقاشی اثر با عنوان به قلم «علی بن محمد ابراهیم نقاشباشی اصفهانی» به رنگ قهوه‌ای قابل رؤیت است. اثر در مجموع به همراه قاب تزیینی ابعاد ۱۰۴ در ۱۳۹ سانتی‌متر و بدون در نظر گرفتن قاب به ابعاد دقیق ۹۴ در ۱۲۸ سانتی‌متر است. اسلوب خلق اثر رنگ و روغن روی کرباس و متعلق به مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان بوده و اکنون در موزهٔ هنر ایران در معرض نمایش است.

وصف هنرمند:

اطلاع دقیقی از علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی در منابع موجود فارسی وجود ندارد. اما بر اساس شیوهٔ کار، دورهٔ زندگی و تطبیق با داده‌های تاریخی موجود به احتمال فراوان یکی از فرزندان محمد ابراهیم نعمت‌اللهی، نقاش شهیر عصر قاجار و دورهٔ محمدشاه (حک: ۱۲۶۴-۱۲۵۰ه.ق.)، است. محمدابراهیم پسر آقامحمدحسین فرزند حاج محمدابراهیم اصفهانی است. وی در شهر هنرپرور اصفهان به دنیا آمد. از کودکی وی اطلاعی در دست نیست؛ اما از آنجا که در برخی از منابع وی را از جمله شاگردان آقا عباس شیرازی نام برده‌اند (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲)، با اطمینان می‌توان گفت او جهت تلمذ نزد آقا عباس به شیراز و یا تهران مسافرت کرده است. وی در جوانی به روسیه رفت و مدتی آنجا نقاشی جدید را آموخت و در بازگشت به اصفهان در یکی از کاروان‌سراهای نزدیک اصفهان و در حجرات فوقانی، دکهٔ نقاشی داشت. محمدابراهیم نسبت به دیگر هم‌دوره‌های خود این مزیت را داشت که هم با نقاشی سنتی ایران آشنا بود و هم رموز نقاشی جدید اروپایی را می‌شناخت (همایی، ۱۳۷۵: ۳۳۳). وی در منظره و چهره‌سازی،



■ شکل۱
موضوع: شمایل حضرت امیر و حسنین (ع)
هنرمند: علی بن محمد ابراهیم نقاشباشی اصفهانی
اسلوب ساخت: رنگ روغن روی کرباس
دوره: قاجاریه، ابعاد: ۹۴×۱۲۸
مالکیت: موزهٔ هنر ایران (مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد)

تذهیب و رنگ‌پردازی و ترتیب مجالس بزمی و رزمی شهره زمان خود بود. همچنین در کارهای مینایی و پخت آن نیز دست داشت و این صنعت را به‌خوبی می‌شناخت. عمدۀ آثار هنری آقا ابراهیم به سبک نقاشی روغنی (لاکی) و در رویه قلمدان‌ها، جلدها و قاب آینه‌ها، زینت‌بخش موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی است. علاوه بر هنرهای یادشده در مصوّر ساختن کتاب‌ها و مرقعات، استادی مبتکر بود و در شبیه‌سازی و تصویر پارچه‌های قلم‌کار دست پر توانی داشت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲).

انتشار کتاب طوفان‌البکاء در سال ۱۳۱۴ه.ق با نقاشی‌هایی که محمدابراهیم به تصویر کشیده است، حاکی از مراودات وی با چاپخانه‌داران تهرانی است و البته این احتمال می‌رود که در این برهه از زمان وی در تهران به سر برده باشد؛ هرچند در منابع اشاره‌ای به این مطلب نشده است و تنها اطلاع داریم که وی به سال ۱۲۸۷شمسی به همراه یکی از شاگردان خود به نام هادی تجویدی از اصفهان خارج شده و در مجمع‌الصنایع تهران تصمیم به راه‌اندازی کارگاه هنری می‌گیرد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۳). متأسفانه از این بخش زندگی وی نیز اطلاعی در دست نیست، هرچند می‌دانیم که هادی تجویدی از وی جدا شده و در مدرسه هنر کمال‌الملک مشغول به فعالیت می‌شود اما اینکه محمدابراهیم تا چه مدتی در تهران بوده و کی به اصفهان باز می‌گردد هم بر ما معلوم نیست. محمدابراهیم در طریقت تصوف نعمت‌اللهی مردی ثابت قدم بوده و از مریدان حاج‌میرمحمد هادی و آقامیرزاعباس پاقلعه‌ای بود. پسرانش نیز به شیوۀ پدر از نزدیکان این خانواده‌اند. چنان‌که بعضی ایشان همان نام خانوادگی نعمت‌اللهی را که مخصوص دودمان آقا میرزا عباس و برادر و برادرزادگان اوست، گرفتند (همایی، ۱۳۷۵: ۳۳۴). کریم‌زادۀ تبریزی بیان می‌دارد که "از تاریخ تولد و سال مرگ و مدت عمر این نقاش اطلاعات دقیقی در دست نیست ولی فعالیت هنری وی بین سال‌های ۱۲۹۰ تا ۱۳۳۰ شمسی به مدت ۴۰ سال محرز و آشکار است" (کریم‌زادۀ تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲) با این حال همایی، درخصوص وفات محمدابراهیم می‌گوید: "آقا محمدابراهیم در حدود ۵۵ سالگی به سال ۱۳۳۳ه.ق بدرود حیات گفت و در تکیۀ خاتون‌آبادی‌های تخت پولاد به خاک سپرده شد" (همایی، ۱۳۷۵: ۳۳۴).

آن‌طور که از منابع مشخص است، از آقا محمدابراهیم پنج پسر باقی ماند که همه در فن نقاشی و تذهیب استاد و خلف‌الصدق پدر بودند:

۱. میرزا عبدالکریم: معروف به میرزا کریم نقاش، ولادتش در حدود ۱۳۱۴ه.ق است که همچون پدر در فنون نقاشی و تذهیب از استادان مسلم اصفهان است (همایی، ۱۳۷۵: ۳۳۴) و در نقاشی روی تابلو و میناسازی دست داشته است (هنرمند، ۱۳۸۵: ۵۳). وی در تاریخ رجب ۱۳۹۵ه.ق وفات یافت و

در تکیۀ دوم آغاباشی تخت پولاد، واقع در سمت شرقی تکیۀ اول و در مجاورت سرداب، به خاک سپرده شده است (مهدوی، ۱۳۷۰: ۵۵).

۲. میرزا محمود: ولادتش حدود ۱۳۱۶ه.ق است. در هنر قلمدان، کارهایی در حد متوسط ارائه داده است.

۳. میرزا علی: در حدود ۱۳۱۸ه.ق متولد شده است. منزلت او در استادی بعد از میرزاکریم است و بیشتر تخصص او پارچه‌سازی و نقاشی روی پرده و پارچه است.

٤. نجاتعلی: در حدود ۱۳۲۱ه.ق چشم به جهان گشود. او نیز در فنون تذهیب و نقاشی استاد است. وی در سال ۱۳۵۲ه.ق از اصفهان به تهران مسافرت کرد و در حجرۀ فوقانی سرای سقاباشی مشغول همان کسب و کار موروثی گشت (همایی،۱۳۷۵: ۳۳۴). او بعد از فوتش در همان شهر تهران به خاک سپرده شده است (مهدوی،۱۳۷۰: ۵۵).

۵. محبعلی: که ولادتش حوالی سال ۱۳۳۰ه.ق است. در میناکاری و آبرنگ آثاری خلق کرده و تا سال‌های اخیر زنده بوده است (برومند،۱۳۸۵: ۵۳).

براساس نسب و مشخصات به دست آمده از آثار موجود، به احتمال فراوان علی بن محمد ابراهیم همان میرزاعلی، متولد ۱۳۱۸ ه.ق است. از لحاظ فن و تکنیک کار هم منابع مختلف او را استاد نقاشی روی پارچه و پرده و شمایل‌کش قهار می‌دانسته‌اند، می‌توان ادعا کرد وی فرزند سوم محمد ابراهیم نقاش‌باشی است. تنوع آثار رنگ و ورغن روی کرباس که با رقم علی بن محمد ابراهیم باقی مانده، نشانگر آن است که وی از مهم‌ترین نقاشان شمایل‌نگار عهد قاجار و دورۀ ناصری است. بر اساس آثار به جای مانده از علی بن محمد ابراهیم، وی در شمایل‌نگاری روی پارچه از سرآمدان عصر خویش بود و همپای پدر و در حد غنای هنری وی دست به خلق این آثار زده است. با توجه به تعداد آثار به جای مانده از وی در مجموعه‌های خصوصی و دولتی کشور، می‌توان به‌نمونه‌هایی که در اشکال ۲ تا ۴ آمده اشاره کرد.



■ شکل۲
تابلوی شمایل حضرت امیر (ع) و حسنین (ع) اثر علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی. متعلق به موزهٔ هنرهای تزیینی ایران (مأخذ: نگارنده)



■ شکل۳
تابلوی شمایل حضرت امیر (ع) و حسنین (ع) اثر علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی. متعلق به مجموعهٔ خصوصی مهندس ملک‌مدنی
(مأخذ:نگارنده)



■ شکل۴
تابلوی شمایل حضرت امیر(ع) و حسنین(ع) اثر علی‌بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی. متعلق به مجموعهٔ خصوصی (مأخذ: نگارنده).

رقم و امضا

از علی‌بن محمد ابراهیم آثار متفاوتی با رقم‌های مختلف به جای مانده است. همان‌طور که فرهمند بروجنی اذعان داشته است، نمونه امضاهای وی در مجموعه آثارش قابل رؤیت و ارزیابی بوده‌اند. «میرزاعلی نعمت‌اللهی»، «آمیزعلی نعمت‌اللهی»، «علی‌بن‌ابراهیم»، «علی‌بن‌محمدابراهیم»، «علی‌بن‌ابراهیم‌نقاش‌باشی»، «علی‌بن‌محمدابراهیم‌نقاش‌باشی»، «علی‌بن‌محمدابراهیم‌نقاش‌باشی اصفهانی» (فرهمند بروجنی، ۱۳۹۹).

تابلوی مورد پژوهش با رقم: "بقلم علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی اصفهانی" موجود است که نشان‌دهندهٔ صحت و تطبیق امضای هنرمند با دیگر نمونه‌های به جای مانده در مجموعه‌های هنری است.

دوم، توصیف و تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی اثر:

برای ورود به بحث توصیف و تحلیل فرمالیستی و شمایل‌نگارانهٔ اثر، نخست باید ورای داده‌های تاریخی و اجتماعی به جلوه‌ها و اصول شکل‌گیری فرم و رنگ و تناسبات آن‌ها در یک اثر هنری پرداخت. آنچه در توصیف و تحلیل فرم یک اثر تجسمی مطرح می‌شود، توجه به مواردی است که در ذیل اصول سازماندهی تصویر، ارائه شده است. این اصول بر اساس دیدگاه‌های مختلف، تفاوت



■ شکل۵
رقم اثر "بقلم علی بن محمد ابراهیم نقاش‌باشی اصفهانی" (مأخذ: نگارنده).

دارد و مبنای توصیفی-تحلیلی برای شناخت ویژگی‌های فرمالیستی اثر است که آن را بر اساس این پارامترها سازماندهی و ارائه می‌کند. عموماً اصول سازماندهی تصویر شامل اصل ۱.هماهنگی ۲. تنوع ۳. تعادل ۴. تناسب ۵. تسلط ۶. حرکت و ۷. ایجاز است. دو پارامتر نخست یعنی هماهنگی و تنوع در بطن خود اصول چندگانهٔ دیگری را نیز شامل می‌شوند که در واقع اساس و بنیان سازماندهی تصویر در آن‌ها شکل می‌گیرد. توجه به ریتم، تکرار، پیوستگی و اتصالات بصری همگی در اصل هماهنگی رخ می‌نمایاند. با توجه به تفاوت و تمایزات موجود در اثر نظیر تباین و تفصیل که در بُعد دوم یعنی تنوع قابل ارزیابی است، می‌توان در مجموع به بررسی این ویژگی‌های فرمال در تابلو مورد نظر پرداخت. آنچه مهم است توجه به این نکته است که لزوماً در تمام آثار هنرهای تجسمی همهٔ اصول سازماندهی تصویر به کار گرفته نمی‌شود، بلکه به فراخور حال و نیاز هنرمند کاربست هر یک یا چندی از آن‌ها می‌تواند اتفاق بیفتد. در نهایت و پس از بررسی فرم و جایگاه آن در اثر به بررسی و کارکرد رنگ در این اثر نیز پرداخته خواهد شد. شایان ذکر است که این بخش از پژوهش بر مبنای دسته‌بندی پانوفسکی در رویکرد آیکونولوژی در بحث دوم یعنی تحلیل‌های شمایل‌نگارانه جای می‌گیرد. چرایی کاربرد تحلیل به همراه توصیف در اینجا شاید توجه به ابعاد عمیق‌تر اثر از منظر توصیفی است، چرا که بسیاری از بررسی‌هایی که در ادامه ارائه خواهد شد، چیزی بیش از توصیف صرف اثر بوده و پژوهشگر سعی دارد تا با تحلیل‌های مستند جایگاه آن‌ها را به اثبات برساند.

اصول سازماندهی تصویر

پیش از پرداختن به اصول سازماندهی تصویر، توجه به این نکته مهم و ضروری است که هر یک از اصول به کار رفته در تدوین و شکل‌گیری اثر هنری لزوماً فقط یک هدف را دنبال می‌کند. بر اساس اصول مطرح در روانشناسی گشتالت، سازماندهی تصویر چیزی جز شکل دادن به کلیتی وحدت‌یافته از اجزایی گوناگون نیست. یعنی کاربست هریک از اصول هفت‌گانهٔ بالا در نهایت شما را باید با یک "پروگنانس کامل" یا "کل مطلوب" مواجه سازد. در واقع این همان حد کیفیت را در آثار نیز مشخص خواهد کرد. باید توجه داشت که کاربست هماهنگی صحیح، تناسب یا تنوع درست به تنهایی نمی‌تواند

اثر مطلوبی را خلق کند بلکه توجه به جای‌گیری صحیح هر یک از این اصول در کنار هم و در نهایت رسیدن به یک کل مطلوب است که شما را با یک اثر هنری درست یا حتی شاهکاری هنری مواجه می‌سازد؛ بنابراین در این پژوهش هم هر یک از اصول سازماندهی تصویر در قالب یک کل واحد که همان اثر هنری شمایل متعلق به علی‌بن‌محمد ابراهیم است، بررسی خواهد شد. در ادامه به بررسی هر یک از اصول هفت‌گانهٔ سازماندهی تصویر و نقش آن‌ها در شکل‌گیری این شمایل فاخر خواهیم پرداخت.

۱. اصل هماهنگی

هماهنگی واژه‌ای کلی و بس معنادار در حوزهٔ هنرهای تجسمی است. هماهنگی را عامل انسجام پیوند اجزای گوناگون تصویر، همسوکنندهٔ نیروهای متضاد با کاربست عناصر مشترکی چون رنگ، بافت، ارزش نور و ... تلقی می‌کنند. ریتم و تکرار با ارائهٔ عناصر بصری مشابه سعی دارند تا بتوانند هماهنگی لازم را که از ضروری‌ترین اجزای سازندهٔ «وحدت» یا پروگنانس در اثر محسوب می‌شود، به کار گیرند (اوکویرک، ۱۳۹۰: ۵۶). هماهنگی الگویی را دنبال می‌کند که موسیقی در یک اثر شنیداری به کار می‌گیرد. آنچه مهم است به کار نگرفتن عناصر زائد در کنار عناصر مطلوب است. همان طور که در موسیقی، الحان خوش در گوش مخاطب، به شکلی مطلوب شنیده می‌شود، در هنرهای تجسمی نیز المان‌های درست با هماهنگی صحیحی در چشم بیننده اثر را مطلوب جلوه خواهند داد. برای مثال کاربست موتیف یا الگوهای تکرار شونده، ریتم صحیح، اتصالات بصری مناسب و پیوستگی عناصر بصری همگی در کنار هم، منجر به خلق این مجموعه می‌شوند که در کلیت خود دارای هماهنگی است (همان‌جا).

در تابلوی شمایل حضرت امیر(ع) و حسنین(ع) ایجاد هماهنگی از طرق مختلف به چشم می‌خورد. این هماهنگی در طرح، با کاربست قرینهٔ مرکزی که جزو کلاسیک‌ترین شیوه‌های ترکیب‌بندی و آرایش و سازماندهی تصویر است، به کار گرفته شده است. نقش محوری شمایل حضرت امیر در مرکز تصویر، تکرار فرم امام حسن و امام حسین علیه‌السلام در دو طرف ایشان، فرمی مرتبط و دارای ساختار صحیح و محکم را در ذهن مخاطب متبلور می‌سازند. کاربست رنگ قهوه‌ای در لباس حضرت امیر با لچکی‌های دو سوی بالایی تابلو و حصیر زیر پای ایشان، هماهنگی رنگی مناسب برای چرخش چشم بیننده در تصویر را مهیا می‌کند. از سوی دیگر ریتم نوارهای دایره‌ای آبی‌شکل که منتهی به سر مبارک حضرت امیر در مرکز تصویر می‌شوند، همگی حرکت به سمت یک کلیت واحد را نشان می‌دهند. سر مبارک

حضرت به عنوان نقطهٔ کانونی و مرکز پروگنانس اثر است. هاله‌های نور گرداگرد پیکره‌ها نیز ریتم چرخان و امواج آسمان پشت سر آن‌ها را در یک پیوستگی کامل و با حرکتی درست بازنمایی می‌کنند. در تمامی تصویر از فرم پیکره‌ها تا آرایه‌های تصویری به کار رفته، در یک چرخه حرکت به سمت نقطهٔ مرکز تابلو یعنی سر حضرت امیر در حال حرکت است. بازتابش هالهٔ دور سر ایشان و نور سفید و طلایی، بیننده را با یکی از اصول هنر اسلامی یعنی وحدت در کثرت مواجه می‌سازد.

۲. تنوع

تنوع عامل متعادل‌کنندهٔ هماهنگی است و یکی دیگر از اصول سازماندهی ضروری برای رسیدن به وحدت در یک اثر تجسمی محسوب می‌شود. هنرمند با هماهنگی، اثر خود را یکپارچه می‌کند ولی از راه تنوع، سعی خواهد داشت تا جذابیت اثر را بیشتر و از یکنواختی آن بکاهد (اوکویرک،۱۳۹۰: ۷۴). در شمایل مذکور نیز، علی بن محمد ابراهیم با اینکه به دلیل موضوع خاص خود از عناصر هماهنگی برای کلیت یافتن اثر استفاده کرده، ولی از اصل تنوع نیز در قالب تفصیل و تضاد رنگی به صورتی مطلوب بهره جسته است. به عنوان مثال، فرم قرینهٔ کار با اینکه تقریباً یکسان است، اما تفاوت‌هایی را می‌توان در حالت امام حسن و امام حسین به عنوان دو کاراکتر پیرامونی حضرت امیر مشاهده کرد که این امر بازنمود تفصیل در این اثر به شمار می‌آید. در فرم دست امام حسن که رو به بالا در حال اشاره به چیزی یا مکانی است، همچنین در حالات چهره تفاوت‌هایی را می‌توان دید. در این باب در بخش ترکیب‌بندی، مفصل صحبت خواهد شد. در خز سبز رنگ زیر پا، حصیر و حرکت دایرهٔ آسمان نیز سعی شده است تفاوت‌های جزیی در بخش‌هایی به ظاهر مشابه دیده شود و این نواحی به چشم مخاطب تکراری نشده و از یکنواختی اثر بکاهد؛ اما مهم‌ترین بُعد تنوع در تضاد رنگی دو رنگ مکمل یعنی سبز و قرمز در لباس حسنین علیه‌السلام است. عبای امام حسن در عین سبز بودن در زیر خود قبایی قرمز رنگ و در تضاد با لباس امام حسین و به صورت برعکس به کار رفته است. هنرمند با کاربست دستار سبزرنگِ هر دو امام و عامل اتصال شمشیر سبزرنگ در میانهٔ تصویر، این تنوع و تضاد را با هماهنگی در کل اثر به کلیتی مطلوب یا پروگنانس صحیح منجر ساخته است.

۳. تعادل

یکی از مهم‌ترین وجوه عملکردی بشر در دنیای پیرامونی آن اصل تعادل است. تعادل از شکل‌های ساده، مانند برابری دو کفهٔ ترازو شروع شده و در شکل‌های پیچیدهٔ خود شامل تعادل‌های نامتقارنی

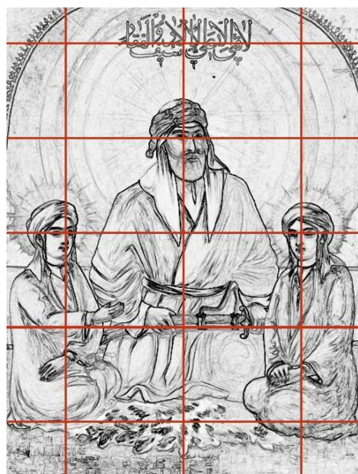
است که نوعی از تقارن را با خود دارند. همچنین تعادل در سطح افقی، عمودی و شعاعی نیز قابل استفاده و بازنمایی است که هر یک با توجه به فرم و محتوای‌شان قابل تعریف و توضیح هستند. تعادل در کنار تناسب، جزیی از ارکان اصول سازماندهی تصویر بوده که بیش از دو مورد قبلی یعنی هماهنگی و تنوع، قابل اندازه‌گیری و بررسی علمی است؛ به همین دلیل بسیاری از هنرمندان و هنرشناسان مبنای مطالعات نظریۀ خود در مورد آثار تجسمی را با این دو اصل شروع می‌کنند؛ چرا که ساده‌فهم‌تر و اجرایی‌تر هستند (اوکویرک، ۱۳۹۰: ۷۷-۷۸). ساده‌ترین شکل تعادل، تعادل متقارن در تصویر است که نیمی از اثر به صورت آینه، فرم بخش دیگر را می‌سازد. این شیوه نیروهایی را روبه‌روی هم قرار می‌دهد که عملاً بار یکدیگر را خنثی می‌کنند. برای کاهش کسل‌کنندگی تقارن کامل، گاهی اوقات تغییرات جزیی در مؤلفه‌هایی که در کل یکسان هستند، می‌تواند اثر را از تقارن مطلق رها ساخته و آن را به تقارن تقریبی یا شبه‌تقارن تبدیل سازد. نتیجۀ این کار جذابیت بیشتر در اثر است (همان: ۷۹). در واقع نوع تقارن به کار رفته در تابلوی شمایل حضرت امیر علیه‌السلام نیز یک شبه‌تقارن است. در این اثر، عناصر اصلی تعادل ثابت و برابری دارند اما تغییرات اندک در جزییات موجب جذابیت بیشتیر اثر شده است. این موضوع در فرم ناقرینۀ حرکات دست و چهرۀ حضرت امام حسن و امام حسین قابل ردیابی است. حالت دست بالارفتۀ امام حسن به عدم تقارن در رنگ لباس‌های ایشان از سکون و خستگی در اثر جلوگیری کرده است. همچنین نقش امضای علی‌بن محمد ابراهیم به رنگ قهوه‌ای-طلایی در زیر پای امام حسین، تأثیری بر این روند دارد. این شبه‌قرینگی چه به صورت عمودی و چه به صورت شعاعی تعادل مرکزی را در اثر نشان می‌دهد.

۴. تناسب

بحث تناسبات به نسبت هر یک از بخش‌های اثر هنری با دیگری مربوط می‌شود. سنجش روابط میان بخش‌ها و مقایسۀ آن‌ها در کل اثر از دیرباز سنجه‌ای مهم و اصلی در ارزیابی اثر هنری بوده است. از دوران باستان و فلسفۀ کلاسیک یونان اعداد و تقسیمات طلایی استانداردهایی آرمانی را تعریف می‌کردند تا در سایۀ ریاضیات، بتوان زیبایی بی‌کم و کاستی را در اثر هنری نمایش داد. این تناسب در ساختارهای متفاوتی از مستطیل طلایی گرفته تا تناسبات طلایی، همواره مبنای سنجش ابعاد و روابط میان اجزا و کلیت اثر هنری بوده است (همان:۸۶-۸۷). از سوی دیگر ترکیب‌بندی به کار رفته در آرایش عناصر تصویری را نیز می‌توان نوعی کاربست تناسباتی برای چیدمان آن‌ها در اثر دانست. ترکیب‌بندی شاکلۀ اصلی ایده و دیدگاه هنرمند را در چیدمان المان‌ها و اجزای بصری شکل می‌دهد.

در دنیای هنر، روش‌های ترکیب‌بندی متفاوتی را می‌توان در قبال آثار تجسمی و نقاشی نام برد. در ادامه به انواعی از آن که در ترکیب‌بندی شمایلِ مورد بحث، به کار رفته است، خواهیم پرداخت. البته پیش از آن باید به تناسبات موجود در اثر فوق اشاره کرد. تابلو از منظر مستطیل یا تناسبات طلایی جزو هیچ یک از تناسبات دقیق ریاضی مد نظر هنرمندان کلاسیک نبوده است اما نکتهٔ قابل توجه، تقسیم تابلو به سه قسمتِ دو، سه و شش واحدی از طول است که در خطوط پس‌زمینهٔ کار نیز قابل ردیابی است. همان‌طور که در تصویر دیده می‌شود، خط افقی تقریباً در میانهٔ اثر، تابلو را به دو قسمت پنج و شش واحدی تقسیم می‌کند. چهرهٔ حضرت امیر در مرکز ثقل قسمت شش واحدی قرار دارد و تصویر آسمان مدور موجب می‌شود، همهٔ نگاه‌ها و تمرکز به بخش مرکزی آن جلب گردد. در نیمهٔ پایینی که پنج قسمت را شامل می‌شود، دو تکه به کمک نوارهایی در پس‌زمینه از هم جدا شده‌اند. قسمت سه واحدی، زمینهٔ پایینی اثر را شامل شده و قسمت میانی که از همه کوچکتر است، دو واحد بصری برای ارتباط زمینه و بخش آسمان در تابلو به کار گرفته شده است. تناسبات کلی تابلو عددی در حدود ۸ در ۱۱ را نمایش می‌دهند که ما را با یک مستطیل تقریباً $\frac{۱}{\sqrt{۲}}$ مواجه می‌سازد.

از سوی دیگر تناسبات از نقاط مرکزی و کلیدی تابلو قابل ردیابی و بررسی است. مثلاً نقطهٔ محوری چشم حضرت امیر، محل قرارگیری نقطه‌ای است که قرینگی را در اثر، در تناسب طولی به همراه می‌آورد. در سطح افقی فاصلهٔ میان چشمان حضرت امیر و حسنین، فاصله‌ای است که با تکرار آن می‌توان مهم‌ترین تقسیمات عرضی در تابلو را دنبال کرد.



■ شکل ۶
در این تصویر نقطهٔ محوری چشم حضرت امیر، محل قرارگیری نقطه‌ای است که قرینگی در اثر را در تناسب طولی به همراه می‌آورد. در سطح افقی، فاصلهٔ میان چشمان حضرت امیر و حسنین، فاصله‌ای است که با تکرار آن می‌توان مهم‌ترین تقسیمات عرضی در تابلو را دنبال نمود. (مأخذ: نگارنده).



■ شکل ۷
تابلو به سه قسمتِ دو، سه و شش واحدی از طول که در خطوط جداکنندهٔ تصویر نیز قابل ردیابی هستند، تقسیم شده است (مأخذ: نگارنده).

ترکیب‌بندی

از انواع شیوه‌های ترکیب‌بندی، چند مورد را می‌توان در تابلوی شمایل متعلق به علی محمد ابراهیم مشاهده کرد. این ترکیب‌بندی‌ها شامل تأثیرگذارترین انواع به کار رفته در این اثر هستند که به نوعی در ارتباط با یکدیگر نیز عمل می‌کنند.

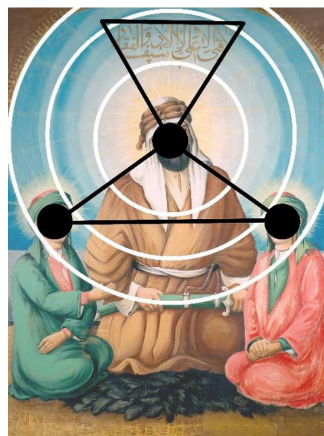
ترکیب‌بندی مثلثی

ترکیب‌بندی مثلثی از انواع ترکیب‌بندی‌های مبتنی بر اشکال هندسی پایه است. مثلث شکل هندسی فعالی است. جهت عمودی هرم و نوک پیکان آن حرکتی رو به بالا یا پایین را تعریف می‌کند و فرم مثلث در حالت طبیعی آن و بر روی قاعدهٔ وضعیت ایستا، همراه با آرامش و تعادل را پدید می‌آورد (مانته، ۱۳۶۵: ۶۸). در اثر مورد بحث، ترکیب‌بندی مثلثی به کار رفته در سر حضرت امیر به عنوان رأس مثلث و زاویهٔ ایجاد شده با سر حضرت امام حسن و امام حسین به عنوان دو ضلع تشکیل‌دهندهٔ اضلاع منتهی به قاعدهٔ مثلث در نظر گرفته شده‌اند. در واقع با سه ضلع تشکیل‌دهندهٔ یک مثلث متشکل از فضای سر سه امام معصوم مواجه‌ایم. از سوی دیگر مثلثی برعکس فرم اول و در راستای عمود بر آن فضای کادر پیرامون کتیبهٔ بالای سر حضرت را احاطه کرده و رأس آن به سمت صورت حضرت امیر اشاره دارد. در این میان مثلث پایینی ایستایی، سکون و تعادل را در اثر به همراه می‌آورد و مثلث بالایی به دلیل اشاره به نقطهٔ مرکزی تابلو، که همان صورت حضرت امیر است، توجه و تأکید به این نقطه را تقویت می‌کند و تمام تمرکز اثر را به آن منتهی می‌سازد.

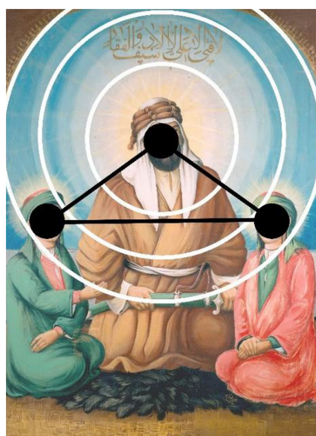
وضعیت ایستا، همراه با آرامش و تعادل را پدید می آورد (مانته، ۱۳۶۵: ۶۸). در اثر مورد بحث، ترکیب‌بندی مثلثی به کار رفته در سر حضرت امیر به عنوان رأس مثلث و زاویه ایجاد شده با سر حضرت امام حسن و امام حسین به عنوان دو ضلع تشکیل‌دهندهٔ اضلاع منتهی به قاعدهٔ مثلث در نظر گرفته شده‌اند. در واقع با سه ضلع تشکیل‌دهندهٔ یک مثلث متشکل از فضای سر سه امام معصوم مواجه‌ایم. از سوی دیگر مثلثی برعکس فرم اول و در راستای عمود بر آن فضای کادر پیرامون کتیبه بالای سر حضرت را احاطه کرده و رأس آن به سمت صورت حضرت امیر اشاره دارد. در این میان مثلث پایینی ایستایی، سکون و تعادل را در اثر به همراه می‌آورد و مثلث بالایی به دلیل اشاره به نقطه مرکزی تابلو، که همان صورت حضرت امیر است، توجه و تأکید به این نقطه را تقویت می‌کند و تمام تمرکز اثر را به آن منتهی می‌سازد.

ترکیب‌بندی مثلث دیدگانی

اگر دست کم سه نقطه، سه رأس مثلثی را در سطحی مشخص کنند، چشم مخاطب، مثلث دیدگانی را ترسیم می‌کند (مانته، ۱۳۶۵: ۳۴). شکل و ابعاد نقطه‌ها می‌تواند متفاوت باشد بی‌آنکه اثر دیدگانی را تغییر دهد. آنچه مهم است، تصویر مثلثی است که موقعیت هندسی آن را بازنمایی و بر اهمیت آن تأکید می‌کند. مثلث دیدگانی شبیه ترکیب‌بندی مثلث عمل می‌کند و با توجه به نوع مثلثی که می‌سازد، زاویهٔ آن از حالت سکون تا حالت تهاجم تغییر می‌کند و عدم پایداری را در اثر به وجود می‌آورد (همان‌جا). آنچه در اثر علی بن محمد ابراهیم مشهود است، توجه به سه سر امام معصوم در قالب سه نقطهٔ تشکیل دهندهٔ مثلث دیدگانی است. مثلث دیدگانیِ تشکیل شده به دلیل شکل باقاعده و رو به بالای آن همان‌طور که در بخش قبلی هم اشاره شد، حالت سکون، تعادل و حرکت رو به بالا دارد و به سمت نقطهٔ اصلی تابلو یعنی صورت حضرت امیر متمرکز شده است. این مثلث راست‌گوشه و متساوی‌الساقین از بطن نقاط دیدگانی تشکیل شده از هاله‌های نور اثر امامان معصوم زیر بنای کاربست ترکیب‌بندی مثلثی را نیز تشکیل داده است.



■ شکل۸
از سوی دیگر مثلثی برعکس فرم اول و در راستای عمود بر آن فضای کادر پیرامون کتیبه بالای سر حضرت را احاطه کرده و رأس آن به سمت صورت حضرت امیر اشاره دارد. این مثلث تأکید را به سمت نقطهٔ کانونی تابلو یعنی سر حضرت امیر متوجه می‌سازد (مأخذ: نگارنده).



■ شکل۹
در اثر، ترکیب‌بندی مثلثی به کار رفته در سر حضرت امیر به عنوان رأس مثلث و زاویه ایجاد شده با سر حضرت امام حسن و امام حسین به عنوان دو ضلع تشکیل‌دهنده‌ی اضلاع منتهی به قاعدهٔ مثلث در نظر گرفته شده‌اند. در واقع با سه ضلع تشکیل‌دهندهٔ یک مثلث متشکل از فضای سر سه امام معصوم مواجه‌ایم. (مأخذ: نگارنده).

نقطه تأکید (نقطه قوی)

چشم انسان به آسانی تابع خطوط و سطوح منتهی به یک نقطه می‌شود. در واقع خطوط عمودی، افقی و شعاعی در کنار هم نظمی را برای رسیدن به نقطهٔ مرکزی و کانونی یک شکل تشکیل می‌دهند (همان: ۴۵) این نگاه در هالهٔ دور سر هر یک از امامان که در واقع تشدید نگاه به سمت نقطهٔ تأکید یا قوی آن بخش از ترکیب‌بندی اثر بوده، به کار رفته است. در نهایت خطوط شعاعی، عمودی و افقی هالهٔ نور دور سر حضرت امیر که منتهی به قوی‌ترین نقطه موجود در تابلو می‌شود، قوت بخشیده و بر آن تأکید می کنند.



■ شکل ۱۰
در تصویر نقاط تأکید یا نقاط قوی با دایرهٔ توپر مشکی به نمایش درآمده‌اند. نقش محوری یکی از نقاط تأکید به‌عنوان نقطهٔ کانونی اثر در تابلو مشهود است (مأخذ: نگارنده).



■ شکل ۱۱
در این تصویر ترکیب‌بندی دایره‌ای‌شکل منتهی به نقاط تأکید در اثر قابل ملاحظه است. نکتهٔ مهم استمرار این دایره‌ها در سراسر اثر به مرکزیت نقطهٔ کانونی تابلو است (مأخذ: نگارنده).

ترکیب‌بندی دایره

دایره مظهر بی‌نهایت است، نه آغاز و نه انجام دارد. دایره نشانهٔ کمال و توازن است (همان: ۷۰). این فرم بی‌انتها در قالب نیمهٔ بالایی تابلوی شمایل نیز بر اساس دوایر زمینهٔ آبی‌رنگ آسمان و پس‌زمینهٔ قابل ردیابی است. فرم ترکیب‌بندی دایره با قرارگیری دو لچکی گوشه‌های بالای تابلو تشدید شده است. حتی این فرم در بدن امامان نیز مشهود است و حالت نشستن آن‌ها هم در قالب دایره‌ای است که در مرکز به یک نقطه که همان نقطهٔ قوی یا نقطهٔ تأکید در تابلو است، ختم می‌شود.

۵. تسلط

در باب تسلط که یکی از پارامترهای مؤثر در اصول سازماندهی تصویر است. می‌توان ادعا کرد که هر ایدهٔ جذاب باید بتواند با ایجاد تفاوت یا تأکید بر نقطه‌ای، آن قسمت را متمایز از مابقی بخش‌های اثر به نمایش در بیاورد. این ایجاد تفاوت در واقع تسلط-بخشی به آن قسمت از اثر تجسمی است (اوکویرک،۱۳۹۰: ۹۴). این تمایزات در شکل، رنگ، اندازه، مقیاس و محل قرارگیری بسیاری از حالت‌های مختلف نظیر بافت، ارزش نور یا فرم اتفاق می‌افتد تا بتواند بر جذابیت بیشتر اثر بیفزاید. هنرمند قصد دارد تا با ایجاد تسلط در بخشی، آن قسمت را مهم‌تر از عناصر بصری به کار رفته در دیگر بخش‌ها جلوه‌گر سازد. البته باید اشاره کرد که بخش‌های مختلف یک اثر با توجه به نیاز یا قصد هنرمند دارای میزان تسلط متفاوت هستند. این وجه تسلط از مهم‌ترین تا کم‌اهمیت‌ترین بخش یک اثر تجسمی را شامل می‌شود.

در شمایل مورد مطالعه در این پژوهش، اصل تسلط به خوبی در نمایش کاراکترها و بازنمایی امامان شیعه رخ می‌نمایاند. عنصر مسلط اصلی در تابلو پیکر حضرت علی علیه‌السلام است به نحوی که هم از لحاظ ترکیب‌بندی و هم از لحاظ اندازه در فرمی انتخاب شده است که مسلط‌ترین عنصر بصری تابلو محسوب می‌شود. این اصل یعنی کاربست یک عنصر تصویری مشابه بزرگ‌تر از مقیاس طبیعی خود، با عنوان پرسپکتیو مقامی از دیرباز در هنر خیالی مورد استفاده بوده است. تشدید این اصل با کاربست پس‌زمینهٔ دایره‌ای آسمان که به صورت حضرت منتهی می‌شود و هالهٔ دور سر، وجه تسلط این المان تصویری را به حداکثر می‌رساند. در درجه پایین‌تر تسلط، کاراکتر امام حسن و امام حسین علیه‌السلام قرار دارند و در یک نسبت قرار می‌گیرند. توجه به بُعد قرارگیری آن‌ها نسبت به سوژهٔ اصلی، هاله‌های دور سر، رنگ لباس‌ها و نحوه ترکیب‌بندی که دو نقطه قوی را در مثلث دیدگانی شامل می‌شوند، همگی دلالت بر تسلط این عناصر بصری، پس از نقطهٔ کانونی یعنی شمایل حضرت امیر در اثر هستند.

٦. حرکت

اصل حرکت از بازی هنرمند در ساختار دوبُعدی نقاشی نشأت می‌گیرد و چشم و ذهن مخاطب را حول المان‌های بصری به کار رفته در نقاشی به گردش درمی‌آورد. این اصل زمانی رخ می‌دهد که هنرمند تأکید را فقط در یک نقطه لازم ندانسته و سعی دارد تا با ایجاد راهکارهای بصری و ارتباط فضایی عناصر تجسمی، نقاط تأکید دیگری در تابلو را هم به بیننده نشان دهد (اوکویرک،۱۳۹۰: ۹۷-۹۸). از این منظر ترکیب‌بندی‌های مختلف در طول تاریخ همواره توانسته‌اند، با توجه به نیاز هنرمند چشم مخاطب را به سویی

متوجه سازند که مد نظرشان بوده است. در شمایل متعلق به علی‌بن‌محمدابراهیم با توجه به نقطهٔ کانونی تابلو یعنی پیکر حضرت امیر(ع) خواسته یا ناخواسته، نگاه متوجه اصلی‌ترین نقطهٔ محوری و کانونی تابلو می‌شود. به مدد کاربست مثلث دیدگانی و ترکیب‌بندی مثلثی در اثر، این چرخش در سطح تابلو به دو شمایل حضرت امام حسن و امام حسین نیز منتقل می‌شود؛ در واقع چشم بیننده حول سه نقطه در حال گردش است. فرم دایرهٔ پس‌زمینه نیز در چرخش چشم ما بین این سه نقطه به صورت جدی تأثیرگذار بوده است و مخاطب را با اثری پویا مواجه می‌سازد.

۷. ایجاز

ایجاز خلاصه‌نگاری و کمینه‌نگاری، جزو راه‌حل‌های متنوعی است که هنرمندان سعی دارند با کمک آن‌ها از پیچیدگی‌های لازم در فرم، رنگ و حتی ارائهٔ محتوای مورد نظر بکاهند و اثر را در حالتی بدون زوائد و جزییات و در عین سادگی به مخاطب ارائه دهند (اوکویرک، ۱۳۹۰: ۹۹). ایجاز بخشی از مبانی مورد نظر در نقاشی ایرانی نیز از دیر زمان تا به امروزه محسوب می‌شده است. عدم توجه به جزییات زیاد در بسیاری از دوره‌های نقاشی ایران قابل مشاهده است. امروزه ایجاز را همان انتزاع نیز می‌توانیم بنامیم اما زمانی که بحث انتزاع به میان می‌آید، ذهن‌ها روانهٔ هنر مدرن و هنر آبستره در عصر جدید می‌شود. باید توجه داشت که ایجاز در نقاشی خیالی‌نگاری ایرانی نیز به دلیل بُعد مردم‌نگارانه و با توجه به ساده‌گرایی آن مورد پذیرش بوده است. همان‌طور که در تصویر شمایل حضرت امیر مشخص است، کاربست رنگ‌های اصلی، عدم استفاده از تزیینات پیچیده در لباس‌ها، عدم استفاده از جزییات زیاد در پس‌زمینه و حاشیه‌های تزیینی و همچنین ساده‌سازی فضای اثر، همگی دلالت بر استفاده از اصل ایجاز در این نقاشی دارد. البته توجه به مبانی مورد تأکید اسلام و به خصوص مذهب تشیع مبنی بر ساده‌زیستی و عدم تجمل‌گرایی نیز دلیل دیگری بر کاربست هنرمندان مسلمان و شیعه در استفاده از اصل ایجاز در این اثر بوده است.

رنگ

در بازشناسی اصول سازماندهی تصویر، پس از فرم رنگ جایگاه بسیار مهمی نزد پژوهشگران و تحلیلگران هنرهای تجسمی دارد. رنگ در کنار طرح، سازندهٔ اصلی اثر نقاشی بوده و بار معنایی و کارکرد نمادین در اثر هنری را نیز به دوش می‌کشد. همان‌طور که در تحلیل فرم به سراغ اصول هفت‌گانهٔ سازماندهی تصویر می‌رویم، در تحلیل رنگ و کاربست‌ها نیز به همان نسبت اصول سازماندهی می‌تواند تأثیرگذار باشند. آنچه مهم است شناخت دقیق و فهم صحیح از رنگ‌های به کار رفته در اثر هنری است؛

به نحوی که بتوان استدلالی درست از کاربست رنگ به عنوان عنصری تأثیرگذار در یک نقاشی داشت. توضیح دربارهٔ رنگ، چرخه‌های رنگی، انواع آن و رابطه‌های موجود، بحثی بسیار سترگ بوده و در این مقال نمی‌گنجد؛ اما آنچه در اینجا به صورت موجز بدان پرداخته خواهد شد، رنگ‌هایی است که هنرمند آن را برای آرایش اثر به کار برده است. همان‌طور که در تصویر مشخص است، اگر فام اصلی رنگ‌های به کار رفته در اثر را در نظر بگیریم، می‌توانیم کاربست رنگ اصلی قرمز، آبی و زرد (کرم و طلایی هم به نمایندگی از فام زرد در نظر گرفته شده‌اند) را مشاهده کنیم. در کنار آن‌ها رنگ سبز که مکمل رنگ قرمز است در کنار رنگ قهوه‌ای که زاییدهٔ ترکیب سه رنگ اصلی است، فام‌های رنگی اصلی اثر را تشکیل می‌دهند.

حضور رنگ‌های پنج‌گانهٔ مذکور در کنار دو رنگ خنثای سیاه و سفید، توانسته است اثری فاخر را در نگاه مخاطب از شمایل حضرت امیر و حسنین خلق کند. از لحاظ گسترهٔ رنگی نمی‌توان گرمی یا سردی را در این اثر هنری قالب دانست. بلکه توانمندی نقاش به نحوی است که توانسته است با ایجاد هماهنگی لازم با توجه به شدت فام‌های رنگی به کار رفته و درجهٔ تیرگی و روشنی از یکسو، و تباین به کار رفته در کاربست رنگ‌های گرم (قرمز، زرد و قهوه‌ای) در کنار رنگ‌های سرد (آبی و سبز) تعادلی مناسب را میان حوزه‌های رنگی مختلف ایجاد کند. از سویی دیگر، ورای کارکرد فرمالیستی رنگ‌ها، کارکرد نمادین و نشان‌های رنگ نیز همواره مورد پذیرش و استفادهٔ نقاشان در اعصار مختلف بوده است. در خیالی‌نگاری ایرانی و به‌خصوص در نقاشی شمایل‌های مذهبی حضور نمادین رنگ از جلوه‌های بسیار پر اهمیتِ بصری به شمار می‌رود. دربارهٔ نمادشناسی رنگ‌های به کار رفته در اثر نیز در بخش شمایل‌شناسی به صورت مفصل صحبت به میان خواهد آمد.

سوم، تحلیل و تفسیر شمایل‌شناسانه

پیش از ورود به بحث شمایل‌شناسی اثر، لازم است مباحثی را در مورد شمایل‌شناسی دینی در عصر قاجار و رابطهٔ آن با شکل‌گیری روند شمایل مورد پژوهش بازگو کرد. این زیربنای تاریخی و فرهنگی به همراه نمادشناسی و نشانه‌شناسی رنگ‌ها و عناصر به کار رفته در اثر می‌تواند ما را با لایه‌هایی از کار هنرمند مواجه سازد که شاید خود او نیز به برخی از آن‌ها واقف نبوده است. تأثیرات جدی اجتماعی، فرهنگی و مذهبی می‌توان ریشهٔ بسیاری از این موارد تلقی شود. در ادامه به بررسی برخی از این موارد خواهیم پرداخت.

شمایل‌شناسی دینی

یکی از شیوه‌های هنر تصویرگری در ایران، شمایل‌نگاری یا تمثال‌سازی از چهره‌ها و زندگی قهرمانان



■ شکل۱۲
در گوشهٔ تابلو همان‌طور که در تصویر دیده می‌شود رنگ‌های اصلی و غالب مورد استفاده در نقاشی به تفکیک ارائه شده‌اند. کاربست سه رنگ اصلی به همراه رنگ مکمل سبز و رنگ قهوه‌ای، دایره رنگ‌های مورد استفاده در اثر را تشکیل می‌دهند (مأخذ نگارنده).

ایرانی در واقعهٔ اسطوره‌ای، افسانه‌ای و تاریخی بوده است. شمایل‌نگاری از دیرباز در ایران رواج داشته و در دوران اسلامی با وجود منع مذهبی و سخت‌گیری در پرداختن به صورت‌گری، این سنت همچنان ادامه یافت. شمایل‌نگاری مذهبی براساس مضامین برگرفته از تاریخ مذهبی تشیع احتمالاً از اواخر دورهٔ آل‌بویه (۳۲۰-۴۴۸ ه.ق) به این سو در ایران معمول بوده است. پیش از این زمان و پیش از دوران اسلامی، ایرانیان چهره و پیکرهٔ شاهان و پهلوانان اساطیری و ملی و صحنه‌های وقایع برجستهٔ افسانه‌ها و داستان‌های ملی خود را بر روی دیوارها و ایوان‌ها و سنگ‌ها و صفحات کتاب نقاشی می‌کردند. آذین کردن در و دیوار و سقف‌ها و پارچه‌ها و کتاب‌ها در دورهٔ ساسانی بسیار رایج بود. در این دوره نقش‌هایی از صور انسان و حیوان و گل و گیاه، یعنی هرچه را که منظور نمودن شکل یا تجسم سیرت یا حالی از احوال او بوده، می‌نگاشتند (اقبال، ۱۳۱۳: ۱۵۲).

آنچه مهم می‌نماید توجه به این نکته است که در شمایل‌نگاری ایرانی، نیکوخصالی به نیکوجمالی تغییر معنا داده است. هنر شمایل‌نگاری به دلیل مواجهه با تودهٔ مردم و ارتباط مردمی شایان توجه جدی است. شمایل‌ها گاه چنان با باورهای دینی تودهٔ مردم پیوند می‌خورند که تفکیک سره از ناسره ناممکن می‌گردد. فقها به اتفاق، برائت به شمایل ائمه را محل اشکال دانسته و تنها از باب تذکر و یادآوری بدان نگریسته‌اند. عامه‌پسند بودن شعائر دینی از شمایل‌نگاری و تعزیه در گذشته، به شکل عوام‌گرایی در مداحی امروز درآمده است. همان‌طور که واتسون و همکارانش اذعان داشته‌اند، فرهنگ دینی ایرانی مرتبط با دو عنصر است و از آن‌ها تشکیل شده: پارسایی و شجاعت (چلبی، ۱۳۸۱: ۱۰-۱۴). این دو عنصر در چهرهٔ واحدی همچون حضرت علی ادغام شده‌اند. حضرت علی برای شیعیان دارای دو عنصر مرکزی فرهنگی است: زهد با پارسایی و شجاعت. جالب اینجاست که این ارزش‌ها در قهرمانان پیشااسلامی ایرانی نیز قابل مشاهده است.

شمایل‌نگاری در ایران ویژگی‌های خاص خود را دارد، این ویژگی‌ها هنر شمایل‌نگاری را از لحاظ

مضمون و شیوهٔ نگارگری و جنبهٔ تقدس آن از شمایل‌نگاری در نقاط دیگر جهان، به ویژه غرب، جدا می کند. شمایل‌های ایرانی بیشتر جنبهٔ مردمی یا فولکلور دارند. هنر و موضوع این نقاشی‌ها برخاسته از فرهنگ عامهٔ مردم است و با مایه‌های آن‌ها نمایانگر اندیشه و احساس ملی، قومی و مذهبی عامه مردم مفاهیم و معانی و برداشت‌هایی است که مردم از تاریخ اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی در ذهن تاریخی‌شان دارند. تصویرگران عامه در هنر شمایل‌نگاری گرایشی سخت متعصبانه به قدرت و شوکت معنوی داشته و این گرایش‌ها را در ترسیم جلال و صنعت قدیسان و معصومانهٔ پهلوانان دینی-مذهبی و قهرمانان حماسه‌های ملی-قومی متعلق به دوره‌های اساطیری و افسانه‌های تاریخی ایران نشان داده‌اند. مشاوران و حامیان این هنرمندان تصویرگر هم، تودهٔ مردم جامعه بوده‌اند که در فرهنگ آن‌ها مجموعه‌ای از گرایش‌ها و باورهای ملی و دینی-مذهبی نهفته بوده است (بلوکباشی، ۱۳۸۰ :۴).

شمایل‌نگاری دوره‌ی قاجار

حکومت‌ها، که در پی جلب حمایت و اطاعت و تبعیت‌اند، از هـنر چون ابزاری برای نیل به این هدف بهره می گیرند. شاید بتوان بارزترین نمونهٔ این سودجویی ابزاری از هنر را در عصر قاجار سراغ گرفت. دربار قاجار، که به علل متعددی با مشکل مشروعیت حاکمیت در جامعه ایرانی مـواجه بود، برای توجیه دینی حکومت و قداست بخشیدن به قدرت خود اقدام‌های گوناگونی کرد. از بارزترین این اقدام‌ها ظاهرسازی‌های عامیانهٔ آیین‌ها و در پیش گرفتن سیاست‌های عامه‌پسند بود. در همین مسیر، برجسته‌ترین کارکرد آیینی تصویر در تاریخ هنر ایران بعد از اسلام در دورهٔ قاجار پدید آمد. فارغ از شمایل‌نگاری‌های مرسوم، یکی از زمینه‌های این گونهٔ تصویری نشان‌های منقوش به چهرهٔ حضرت علی(ع) است که پادشاهان قاجار در مراسم ملی و مذهبی بـه کار می‌برند. از این گونه نشان‌ها چندین نمونه باقی مانده است، که از بررسی آن‌ها می‌توان به معانی و مقصودهای نهفته در آن‌ها پی برد.

ایران در سدهٔ نوزدهم میلادی آبستن تحولاتی شد که آن را در تاریخ ایران اسلامی یگانه سـاخت. تحلیل رفتن تدریجی حاکمیت صفوی و سقوط این سلسله زمینهٔ بروز بحران‌های داخلی بی‌شماری را فراهم کرد که در زمانی قریب به یک سده، اساس فرهنگ و هنر و اقتصاد و حتی دین جامعهٔ ایرانی را مـتزلزل ساخت (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۶۱). برآمدن قاجارها با طوفان وحشتی که آقامحمدخان به راه انداخت، پایان این بحران‌ها و آغاز تحولاتی تازه بود که نوع نگاه به آن‌ها هنوز محل اختلاف نظر بسیاری است. فـارغ از داوری این تحولات، آنچه موضوع بحث ماست تحول در نگاه تصویری ایرانیان این عصر به مقدسان دینی‌شان است؛ تحولی که هر چند به صورت پراکنده از پایان دورهٔ صفوی قابل

پی‌گیری است، در سدهٔ نوزدهم در روند عامیانه‌سازی هنر ایرانی به اوج ظهور و رونق خود رسید.

بازنمایی تصویری و چهره‌نگاری مقدسان دینی هر چند همیشه در نقاشی ایرانی حضوری بارز داشته است، هرگز پیش از دورهٔ قاجار ظهور آیینی نیافت؛ بلکه بنا به ضرورت متنی که تصویر در خدمت آن بود، نهایتاً در متن روایت دینی به کار گرفته می‌شد. اما رویکرد قاجارها به تصاویر مذهبی در نهایت به ظهور جریانی انجامید که می‌توان آن را شمایل‌نگاری شیعی نام نهاد؛ عبارتی که به مصادیق خود بار آیینی می‌بخشد و از حرمت دینی آن‌ها سخن مـی‌گوید (الگار،۱۳۶۹: ۲۳). حال جای این سخن باقی است که چه عواملی در جامعهٔ ایرانی تصویر را از کارکرد هنری و تزیینی‌اش بـه جایگاه عنصری آیینی نزدیک ساخته است؟ از میان علل متعدد این پدیدهٔ سدهٔ نوزدهمی در جامعهٔ ایرانی، بـه اقدامات عامه‌پسند دربار قاجار در استفادهٔ ابزاری از هنر در جهت انتساب قدرت خود به منابع دینی و قهرمانان مذهبی مقدس مردم می‌توان اشاره کرد.

اگر دربار قاجار در دهه‌های آغازین سدهٔ نوزدهم با تهدیدهای نظامی خارجی درگیر بود، در میانهٔ این سده، با مشکل مشروعیت حاکمیت به منزلهٔ مسئله‌ای درونی دست و پنجه نرم می‌کرد. اگر دربار فتحعلی‌شاه برای سرپوش گذاشتن بر ضعف‌ها و شکست‌های نظامی خود به مدد هنر و ادبیات ایرانی و در عین حال درباری، شکوه و قدرت خود را به رخ می‌کشید، دربار ناصرالدین شاه، برای توجیه وجههٔ شرعی خود، نه تنها همسویی با وجوه مذهبی هنر و ادبیات مردمی را در پیش گرفت، بلکه خود به بزرگ‌ترین حامی و حتی بدعت‌گذار عامیانه‌سازی هنر بدل شد. خارج از دربار، جامعهٔ ایرانی عصر ناصرالدین‌شاه نیز، ضمن وقوف به پیشرفت‌های حاصل آمده در خارج مرزها، رویارویی با تهدیدهای فرهنگ تازه‌وارد، پیرو خیزش‌های جدید دینی در درون جامعه ایرانی، از پایه‌ریزی حرکت‌های عامیانه و گاه متظاهرانه در حیطهٔ هنر و آیین‌های مذهبی استقبال مـی‌کرد. بدین گونه، نوعی حرکت ملیت‌خواهانهٔ مردمی به صورت واکنش فرهنگی خاصی شکل گرفت کـه ضمن رجوع به فرهنگ ملی، به‌دنبال بازپردازی متون مذهبی و طرح مجدد قهرمانان دینی و ملی بود. از طرفی دیگر با ورود شیوه‌های بیانی جدید بـه جامعهٔ ایرانی و با تکثر فناوری‌های ارتباطی تازه‌وارد، مثل چاپ، روزنامه، تئاتر و حتی عکاسی، بر فراخوانی و بازپرداخت قهرمانان ملی و دینی تأکید بیشتری می‌گردید (محمدزاده،۱۳۸۶: ۶۱). به عبارت دیگر، بازپردازی قهرمانان ملی و مذهبی با تکثر و تنوع شیوه‌های بصری بیان تلاقی کرد. ایـن چنین است که شکوه چهره‌نگاره‌های درباری عصر خاقان را در میانهٔ سدهٔ نوزدهم باید در تعزیه‌های اجرا شده در تکیه‌های با عظمت پایتخت قاجار و در پایان سدهٔ نوزدهم در چهره‌نگاره‌های مذهبی مقدسان شیعه جستجو کرد.

بر این اساس هنر نمایشی و هنر تصویری شمایل‌نگاری در حال حرکت به سمت دوران طلایی خود بودند و به همین دلیل از عالمان شیعهٔ ایرانی صدای مخالف مهمی در برابر بازنمایی مقدسان شیعه بر جای نمانده است. ابوالقاسم میرزای قمی (گیلانی)، از فقهای بزرگ عصر فتحعلی شاه، در پاسخ به سؤالی درباره شرایط ایفای نقش امامان و اهل بیت(ع) در تعزیه فتوایی صادر کرد که بعدها در کتاب جامع الشّتّات او به چاپ رسید. میرزای قمی با ارجاع به یکی از منابع بزرگ شیعی قرن ششم ه.ق، اطواق الذهب من المواعظ والخطب، که در آن گریه کردن و گریاندن مؤمنان برای امام حسین(ع) را کاری شایسته و موجب ثواب شمرده شده، حکم داد که «دلیلی برای ممانعت نمایش معصومین وجود ندارد. چرا مانع گریستن پیروان دین برای سالار شهیدان و شهدای کربلا شویم؟» (همان:۶۲). این نوع نگرش به بازنمایی مقدسان دینی به گفتمان غالب در ایران سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم تبدیل شد. بعد از ظهور و اوج گیری نوع تصویری این نوع بازنمایی‌ها در اواخر سدهٔ نوزدهم و در گیرودار انقلاب مشروطه، حتی ریشه‌های قدسی و آیینی برای بازنمایی مقدسان دینی مطرح شد. آیت اللّه شیخ محمد علی نخجوانی در سال ۱۳۳۰ه.ق. (شش سال بعد از اعلام مشروطیت) در الدعاة الحسینیه می‌نویسد:

«اگر بگویند نفس تشبیه امام به غیر امام مذموم بلکه حرام است، جواب می‌گوییم که این افترا به خدا و رسول صلی‌اللّه‌علیه و آله است؛ زیرا که حضرت احدیت بعد از شکایت ملائکه که ممکن نمی‌شود بر ما زیارت حضرت امیرالمؤمنین علی‌بن‌ابوطالب و ما از فیض زیارت آن حضرت محروم هستیم، حضرت احدیت برای اسکات ملائکه یک صورت در آسمان‌ها شبیه صورت مولی‌المتقین امیرالمؤمنین علی‌بن‌ابی‌طالب بر ملائکه ظاهر نمود و امر فرمود بر ملائکه که زیارت آن بروند و ملائکه مشغول بودند بر طواف و زیارت آن صورت مبارکه تا زمانی که ابن ملجم زندیق خون فرق امیرالمؤمنین را بر سر و صورت و محاسن سفید او جاری کرد» (هدایت، ۱۳۸۵: ۱۸۲).

همان‌طور که از متن بالا به دست می‌آید، در دورهٔ قاجار تلاشی گسترده برای عادی‌سازی و کاربست تودهٔ مردم و ارتباط آن‌ها با حوزهٔ شمایل و شمایل‌نگاری وجود داشته است. تعلق خاطر شاهان قاجار از یک‌سو و تاییدیهٔ علمای شیعه از سوی دیگر و در نهایت اقبال عمومی از مصوّر شدن چهره امامان و معصومین(ع) که سال‌ها و بلکه سده‌ها دل در گرو آن‌ها داشتند، تبدیل به امری شد که می‌توان توسعهٔ شمایل‌نگاری مذهبی را در آن‌ها جستجو کرد. همان‌طور که مشخص است در دورهٔ محمدشاه قاجار به بعد که هم دورهٔ محمد ابراهیم نقاش‌باشی است، تلاش گستردهٔ ناصرالدین شاه را هم در هنرهای تجسمی و هم در هنرهای نمایشی می‌توان اوج توجه به شمایل‌نگاری دانست. اثر مورد مطالعه در این پژوهش نیز که به دست علی‌بن‌محمد ابراهیم در حدود دوران ناصری خلق شده است، مبین تولید اثری

در همین فضای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی است.

کاربست نمادین و نشانه‌شناسی رنگ‌ها در اثر

ورای توصیفات و تفسیرهای تاریخی و جامعه‌شناختی، آنچه در حوزهٔ نشانه‌شناسی و شمایل‌شناسی مطرح می‌شود، توجه به بُعد نمادین و کارکرد هریک از عناصر و رنگ‌ها در گسترهٔ به کار رفته از سوی هنرمند در یک اثر تجسمی است. رنگ‌ها و بعضاً فرم ورای کارکرد فرمالیستی خود، در لایه‌های پنهان خبر از نمادها و نشانه‌هایی می‌دهند که در میان جوامع و بلکه در میان هم‌کیشان و هم‌دینان خود در سراسر جهان دارای بار معنایی مشخص و معینی است. کاربست رنگ تقریباً به اندازهٔ تمدن بشر سابقه دارد و قدمت علاقهٔ بشر به آن به اندازهٔ عمر حضور او در زمین تخمین زده می‌شود. از منظر دینی نیز ائمهٔ اطهار(ع) بر کاربرد و تأثیر هر رنگ بر روان انسان توجه ویژه‌ای داشته‌اند. در متون مذهبی به‌خصوص نص قرآن کریم به بسیاری از جنبه‌ها و ریشه‌های رنگ‌ها اشاره شده یا می‌توان تفاسیر مختلفی از آن‌ها را به دست آورد (آیت‌الهی، ۱۳۸۱: ۱۱۶). از سوی دیگر تئوری‌پردازان، حوزهٔ رنگ را از نشانه‌های فرهنگی و یا جهان‌شمول انسان دانسته و تئوری‌هایی در این مورد ارائه داده‌اند. بسیاری از فعالیت‌های دنیوی در ایجاد و استفاده از نشانه‌ها، نتیجهٔ توانایی انسان در دریافت رنگ است. رنگ‌ها نشانه‌های کیفی هستند و این نشانه‌ها توجه فرد را به بعضی از جنبه‌های مصداق خود معطوف می‌دارد. در این قسمت سعی شده است بر طبق همین دیدگاه یعنی توجه به متون دینی و نظر روان‌شناسان حوزهٔ رنگ، کارکرد نمادین رنگ‌های به کار رفته در شمایل متعلق به علی بن محمد ابراهیم بررسی گردد و با استناد به منابع دینی و زیرساخت‌های اعتقادی مردم ایران که مذهب تشیع دارند، به تحلیل رنگ‌ها پرداخته شود.

رنگ سفید

در تحلیل رنگ سفید، می‌توان معصومیت غیرقابل لمس و درک نشدنی را مطرح کرد. سفید عدم تمایز و کمال متعالی، سادگی، نور خورشید، هوا، تنویر، پاکی و معصومیت و نشان قدوسیت است. رنگ برگزیده و انتخاب اول اسلام، رنگ سفید است. امام باقر(ع) می‌فرماید: «هیچ لباسی بهتر از لباس سفید نیست» (بحارالانوار، ج ۷۸: ۳۳۰ به نقل از: محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۴: ۴۷۲). علاء الدوله سمنانی در رسالهٔ نوریه خود دربارهٔ رنگ سفید می‌نویسد: «و بعد از آن پردهٔ غیب سر است و رنگ آن سفید است» (سمنانی،۱۳۶۹: ۳۱۰). آنری کربن این رنگ را بسیط‌ترین فام و ایمن‌ترین حکایت در وادی عالم قابل رؤیت می‌داند (کربن،۱۳۹۰: ۳۱۶). سفید به عنوان عالی‌ترین مرتبهٔ وجود، نماد وجود مطلق و در

پایینترین مرتبه نشانی از غلبهٔ لطافت، صفا، و پاکی بر دل است (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

آنچه در شمایل قابل بررسی است استفاده از رنگ سفید به عنوان لباس اصلی هر سه امام معصوم است. توجه به بُعد معصومیت ائمه اطهار، مبین کاربست این رنگ به عنوان لباس اصلی امامان شیعه است. شایان ذکر به دلیل شرایط آب و هوایی گرم عربستان، پوشش مورد استفادهٔ اعراب (دشداشه) به‌عنوان لباس اصلی ، همواره به رنگ سفید است. اما نکتهٔ قابل توجه در اینجا وجه نمادین لباس‌هاست؛ چرا که بسیاری از لباس‌ها نظیر عبای امام حسن و امام حسین (ع) خارج از رنگ عرف به کار رفته در پوشش اعراب هستند. همچنین دستار حضرت امیر (ع) نیز به رنگ سفید و با پارچهٔ ساده تزیین شده که احتمالاً به بُعد ساده‌زیستی و قداست ایشان اشاره دارد.

رنگ سبز و قرمز

از رنگ‌های متضادی که در نگارگری و نقاشی ایرانی-اسلامی کاربرد دارند، دو رنگ مکمل سبز و قرمز هستند. رنگ قرمز که رنگ خون است از گذشته چونان سمبلی برای تجدید حیات در نظر گرفته شده است. در عین حال خشم، غضب، جنگ و جهاد نیز با زبان خون و رنگ قرمز ظاهر می‌شوند (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۳). رنگ قرمز از رنگ‌های منسوب به خورشید است. سمبل حیات، زندگی و بیانکنندهٔ هیجان و شورش است (ایتن، ۱۳۶۵: ۶۱۴). همان‌طور که کوپر نیز اذعان دارد، قرمز رنگ اصلی تمام ایزدان جنگ است و به نوعی نشانهٔ تجدید حیات نیز به شمار می‌رود (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۳).

از سوی دیگر رنگ سبز مکمل قرمز است. این رنگ نمایشگر صفات متضاد سردی و رطوبت است. سبز نمایندهٔ آب است و نفس مطمئنه، با صفاتی انفعالی، انقباضی و انحلالی از لحاظ زمان همان شامگاه، خزان و پختگی است. سبز از ترکیبی از زرد و آبی است و از این دو رنگ به دست می‌آید؛ پس ویژگی‌های آن دو را در بطن خود دارد. زرد هواست. گرم با صفات فکورانه، فاعلی و انبساطی. از لحاظ زمانی همان نیمروز تابستان و جوانی است. آبی در حالت خالص خود نفس اماره است، انفعالی، انقباضی و انعقادی و زنانه. این رنگ نمایشگر پایان دوره‌هاست (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۴). رنگ سبز در اسلام جایگاه و کاربرد ویژه‌ای دارد. رنگ پیامبر اسلام (ص) است و رنگ آب خضر نبی (ع)؛ همان آب حیاتی که خضر پس از نوشیدن آن جاودانگی را به دست آورد. همان‌طور که نجم‌الدین کبری می گوید سبز رنگ اول و آخرین مرحله سیر و سلوک است. همچنین کوپر رنگ سبز را رنگی دوگانه می‌داند که نماد مرگ و زندگی است و چنین می گوید که رنگ سبز به صورت سبز بهاری رنگ حیات است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۱). همچنین در فرهنگ شیعی سبز رنگ سیادت و انتساب به خانوادهٔ اهل بیت است و از این منظر هم از مهم‌ترین رنگ‌ها محسوب می‌شود.

دربارۀ کاربست دو رنگ قرمز و سبز، آنچه در شمایل حضرت امیر(ع) و حسنین(ع) مشهود است، فهم و درک دینی والای علی بن محمد ابراهیم در حد یک مفسر و مبلغ علوم دینی مذهب تشیع است. با گذار به داستان زندگی امام حسن و امام حسین، کاربست نقش دوگانۀ متضاد و مکمل سبز و قرمز را می‌توان بازیافت. امام حسن با رویکرد صلح طلبانه‌ای که در تاریخ تشیع از ایشان سراغ داریم، در قامت لباس پیغمبر اسلام که همان سبز است، دیده می‌شود. رنگ سبز در اینجا به نشانۀ سیادت، آرامش، صلح و تفاهم به کار رفته است اما نکتۀ قابل تأمل که شناخت عمیق علی‌بن محمد ابراهیم را نیز می‌رساند، توجه به این نکته است که زیر عبای امام حسن علیه‌السلام قبایی قرمز رنگ پوشیده شده است. این نکته مبین توجه به این اصل است که امام حسن با توجه به رسالت و جایگاه امامت خود و در آن برهۀ زمانی و بنا به مصلحت جامعه اسلامی تن به صلح داده است وگرنه به مانند امام حسین‌علیه‌السلام می‌توانست لباس جهاد یا عبای قرمزرنگ بر تن کند. نقش دوگانه یعنی صلح همراه با عزت‌مندی و عدم فروکاست مبانی دینی تشیع در استفاده از دو رنگ سبز و قرمز در لباس امام حسن علیه‌السلام مشهود است. از سوی دیگر لباس امام حسین در تضاد کامل با مفهوم لباس امام حسن لحاظ شده است. امام حسین لباس جهاد، جنگ و خروج بر تن کرده است که همان رنگ قرمز است. به مانند پرچم قرمزرنگ گنبد ایشان که تنها پرچم قرمزرنگ در میان بقاع متبرکه ائمه معصومین علیه‌السلام است اما در نهاد خود، قبای سبزرنگ سیادت و صلح‌اندیشی جدش حضرت محمد(ص) را هم بر تن دارد. او نیز به مانند امام حسن به ما می‌فهماند که بنا به رسالت خود، دست به جهاد و خروج زده و گرنه تفاوتی میان امامت او و امامت امام حسن علیه‌السلام نمی‌توان قائل شد. هر دو بزرگوار عرقچینی به رنگ قرمز زیر دستار و عمامه خود دارند که می‌تواند به نشانۀ شهادت هر دو بزرگوار در راه دین اسلام و مذهب تشیع باشد. آنچه برای نگارندۀ متن مورد توجه است همان فهم دقیق و دانش وسیع علی‌بن محمد ابراهیم در کاربست نمادین رنگ‌ها در بازنمایی چهرۀ دو امام معصوم است. نکته‌ای به این حد از ظرافت و فهم دقیق کمتر در شمایل‌نگاری ایران رخ داده است.

قهوه‌ای

رنگ قهوه‌ای، نماد مادر زمین است و باعث احساس آرامش می‌شود. این رنگ نماد کیفیت هر چیزی است. در باب رنگ‌شناسیِ رنگ قهوه‌ای اطلاعات زیادی در منابع اسلامی دیده نمی‌شود اما معمولاً در زیرشاخه‌های رنگ زرد و اخرایی و بعضی اوقات به عنوان طیف‌هایی روشن‌تر از رنگ سیاه و ویژگی‌های آن معرفی می‌شود. بازنمایی رنگ قهوه‌ای در قامت شخصی صادق، مطمئن و قابل اعتماد است. عبا

یا ردای قهوه‌ای به گفتۀ قنبری همدانی، نشانۀ بزرگی و جلال شیخ یا سید از منظر اعراب و ادبیات عرب است. عموماً لباس ائمۀ جمعه، مشایخ و بزرگان عرب قهوه‌ای مزین به تزیینات طلایی بوده است (قنبری همدانی، ۱۳۹۹). همانطور که از تصویر نیز برمی‌آید، هنرمند کوشیده است تا حضرت امیر را به‌عنوان یکی از بزرگان عرب در عبایی قهوه‌ای رنگ به نمایش در بیاورد. رنگ قهوه‌ای برای تأکید و چرخۀ رنگ درست در زمینۀ حصیر بافت و در دو لچکی بالای تصویر نیز دیده می‌شوند. این حجم از تمرکز بر رنگ قهوه‌ای می‌تواند بر ایجاد اعتماد مخاطب و بینندۀ نقاشی دلالت داشته باشد.

آبی

آبی رنگ خرد است. فراست و کشف و شهود را به همراه دارد. بصیرت و اشراق و اندیشه را معنا می‌کند. آبی رنگی درونی است که در انسان حالتی ماورایی ایجاد می‌کند. آبی در تفکر ایرانی نماد پاکی و معنویت است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۶۷). در معماری مساجد اسلامی، رنگ آبی و فیروزه‌ای بسیار به کار رفته است. همنشینی رنگ آبی آسمان در کنار طلایی یا نارنجی، شاکلۀ اصلی مفاهیم نقاشی ایرانی-اسلامی را نشان می‌دهد. در دوره‌های مختلف نقاشی ایران، آبی به نشانۀ آسمان و طلایی به‌علت بازنمود خداوند و الوهیت او همواره مورد توجه نقاشان ایرانی بوده است. در اثر مورد پژوهش نیز کاربست آسمانی با نوارهای دایره‌ای رنگ آبی که منتهی به سر مبارک حضرت امیر(ع) می‌شود، همگی بر آسمانی بودن و معصومیت ایشان و موضوع پردۀ نقاشی‌شده اشاره دارند.

طلایی (زرد-نارنجی درخشان)

رنگ طلایی نشانۀ خورشید، عقل، شهود، ایمان و خیر است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). طلایی به سبب خلوصی که از خود فلز طلا به دست می‌آمده، از دیرباز نشانۀ خداوند و برکات منشعب از او بوده است. در هنر مسیحی و اسلامی همواره بر رنگ طلایی به عنوان بازنمود الوهیت تأکید می‌شده است. این رنگ در کنار هاله‌های نورانی دور سر قدیسین و پیامبران و امامان وجه اهیمت والای آنان را در مفاهیم دینی بازنمود می‌کند. در اثر علی بن محمد ابراهیم نیز هاله‌های طلایی رنگ به نشانۀ الوهیت و آسمانی بودن امامان در نقاشی استفاده شده است.

هالۀ نور بر گرد شمایل انسانی

تعالیم معنوی و دینی قرآن کریم واضح و تردید ناپذیرند و اصولی تغییرناپذیر به شمار می‌روند. به همین

سبب است که برای مسلمانان صدر اسلام بازنمایی تصویری یا مصورسازی متون قرآنی پذیرفتنی نبود. همین مشکل در بازنمایی تصویری زندگی پیامبر اسلام و امامان نیز وجود داشت. البته در ابتدا مصورسازان نه به این علت، بلکه به سبب احترام و تکریم جایگاه پیامبر و یاد و خاطر او از این کار خودداری می‌کردند. نـشانهٔ این احترام و تکریم را می‌توان در هالهٔ نورانی شعله‌مانندی که از پایان سدهٔ هشتم هـ.ق. در اطراف سر حضرت محمد(ص) و دیگر پیامبران ترسیم می‌شود و نیز پوشاندن چهرهٔ آن حضرت در حجاب، در پایان سدهٔ نهم هـ.ق. مشاهده کرد. در همین دوره است که هالهٔ نور به دور سر حضرت محمد و حضرت علی با آن چهره‌های مغولی از هنر مسیحیت به هنر ما وارد می‌شود (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۶۰-۶۴)؛ البته دربارهٔ پیشینهٔ استفاده از هالهٔ نور در نقاشی ایرانی نظرات متفاوتی مطرح است اما در بررسی نقش‌ها با هالهٔ نوری بر سر شمایل‌های انسانی رو به رو می‌شویم که هم‌عرض دیگر نمادها رابطهٔ تنگاتنگی با خورشید دارد. این هالهٔ درخشان با توجه به نظر برخی هنرشناسان از فرهنگ اوستایی ریشه گرفته و «خورنه» به معنای خورشید خوانده می‌شود. در هر صورت چه ریشهٔ باستانی هالهٔ نور را در نظر گرفته، چه وارداتی آن از هنر غرب را مورد توجه قرار دهیم، هالهٔ نور وجه قداست و معنویت است. هاله‌های نور در ابتدا به صورت قرص خورشید بازنمایی می‌شدند. از دورهٔ تیموری رفته‌رفته وجه شعله‌سانِ هاله نیز به کار گرفته شد. هالهٔ نور دو وجه تأکیدی در درون خود دارد. نقش قداست‌بخشی به موضوعِ و سوژه و نقش پنهان‌سازی چهرهٔ قدیسینی که از منظر دین بازنمایی چهرهٔ آن‌ها ممنوع بود. برای مثال بر اثر معراج حضرت محمد(ص) اثر سلطان محمد در مکتب هرات و دورهٔ تیموری ما با نقش دوگانهٔ پنهان‌سازی- قداست‌بخشی روبرو هستیم. با گذار به دورهٔ قاجار و با توجه به عادی‌سازی تصویرکردن چهرهٔ معصومین(ع) وجه پنهان‌سازی عملاً کارکرد خود را به وجه نمادین و اعتباری که همان قداست‌بخشی است واگذار می‌کند. در اینجاست که نقش هاله‌های نور بیشتر حول سر و چهرهٔ سوژه‌ها به کار گرفته می‌شود و صورت را پوشش نمی‌دهد. این اتفاق شاید یکی از مهمترین رویدادهای به وجود آمده در شمایل-سازی تاریخ نقاشی ایران است که در دورهٔ قاجار رخ می‌دهد.

نقش نمادین ذوالفقار

ذوالفقار شمشیر معروف امام علی(ع) است. از آنجا که این شمشیر، پستی و بلندی‌هایی مانند ستون فقرات داشت، آن را ذوالفقار نامیدند. در فرهنگ مردمی، ذوالفقار نمادی از قدرت و شجاعت امام علی(ع) است و در شمایل‌های مذهبی، معمولاً امام علی(ع) را به نحوی تصویر می‌کنند که ذوالفقارش را در دست دارد. دربارهٔ اینکه این شمشیر چه شکلی داشته، اختلاف وجود دارد. در بیشتر تصویرهای

رایج، آن را به صورت شمشیری دارای دو سر ترسیم می‌کنند، ولی عمدهٔ منابع، آن را مانند دیگر شمشیرها با یک لبه دانسته‌اند (عامهٔ مردم دو بَر بودن شمشیر حضرت علی(ع) را به اشتباه دو لبه تصور می‌کنند). ذوالفقار نزد بسیاری از مسلمانان مخصوصاً شیعیان نماد قدرت و شجاعت امام علی(ع) است. امام علی(ع) را در شمایل‌های مذهبی معمولاً در حالتی تصور می‌کرده‌اند که ذوالفقارش (که در نگاه عوام شمشیری دوزبانه است) در دست دارد (دانشنامهٔ جهان اسلام، ج۱۸: ۸۴۹).

به دلیل اهمیت بالای ذوالفقار در دورهٔ صفوی نقش آن را بر روی فلوس‌های مسی ضرب و بر روی پارچهٔ درفش‌ها رسم می‌کردند، در زمان فتحعلی شاه قاجار نیز هنوز نقش کردن ذوالفقار بر روی درفش‌ها متداول بوده و عده‌ای از درفش‌های نظامی سپاه وی نقش این شمشیر را داشته است. در یکی از کتاب‌های اروپایی که در دورهٔ قاجار در انگلستان منتشر شده است، در ضمن بحث راجع به قشون عهد فتحعلی شاه نوشته شده است: «هر فوجی درفش مخصوص به خود دارد. این درفش ها بر رنگ‌های گوناگون و با اقسام مختلف و از پارچه‌های گران‌بها ساخته شده و مثلثی و گوشه‌دار هستند و بر روی آن‌ها شعارهای مذهبی یا آیاتی از قرآن نوشته شده و روی اغلب آن‌ها شیر و خورشید یا ذوالفقار نقش گردیده است» (ذکا، ۱۳۴۴: ۲۴).

ورای اهمیت ذوالفقار به فرم شمشیر در دستان حضرت علی(ع) نیز باید توجه کرد. در اثر ما با فرم شمشیری سبز رنگ و روبه‌پایین و در هر دو دست حضرت مواجه هستیم. طبق نظر قنبری همدانی، شمشیر رو به پایین به معنای حالت تدافعی حضرت علی(ع) است؛ به نحوی که ایشان نه برای جنگاوری و فتوحات بلکه تنها برای دفاع از تشیع و دین دست به شمشیر می‌شده‌اند. این مهم در فرم قرارگیری شمشیر در دستان حضرت و رنگ سبز شمشیر مشهود است (قنبری همدانی). در واقع علی با محمد ابراهیم نه به مثابه یک نقاش، بلکه به مثابه یک مفسر و اندیشمند دینی مخاطب را با نمادین‌ترین حالت و دقیق‌ترین شکل با جلوه‌ها و ارزش‌های بنیادین زندگی ائمه معصومین(ع) آشنا می‌سازد.

عِقال و دستار سر

همانطور که در قاموس‌المعانی آمده است، عِقَال جمع عُقُل به معنی ریسمانی که با آن پای شتر را بندند، ریسمان درشت و بافته‌ای است که اعراب آن را روی دستار بر سر می‌بندند (تارنمای



■ شکل۱۳
تصویر ذوالفقار در دستان حضرت علی (ع) و فرم رو به پایین و رنگ سبز آن که وجه نمادین به خود گرفته اند (مأخذ نگارنده).

www.almaany.com). دربارهٔ عقال می‌توان گفت که این واژه مشتق از واژهٔ عقل با مفهوم ضمنی عاقل کردن شتر است. منشأ عقال طنابی است که عرب‌ها به زانوی شتر می‌بستند تا نتواند از جایش حرکت کند و هنگامی که طناب را باز می‌کردند آن را حلقه می‌کردند و روی چفیه و سر می‌گذاشتند. این طناب به تدریج بخشی از لباس اعراب شد و منشأ عقال، زندگی خود اعراب است؛ البته پژوهش‌های باستان‌شناسی استفاده از سربند عقال را در سرزمین ایران نشان می‌دهد. مردان عیلامی از سربند عقال برای نمایان کردن رتبهٔ اجتماعی خود و زنان عیلامی گرداگرد روسری‌های خود برای حفظ پوشش روی روسری‌هایشان سربند عقال می‌گذاشتند همچنین در نگاره‌های شهر شوش، مردان عیلامی در هیأت سربازان گارد جاویدان با سربند عقال به تصویر کشیده شده‌اند. استفاده از سربند عقال در زمان حاضر تنها به اعراب و آن‌هم تنها در چند کشور عراق و سوریه و برخی از نواحی اردن و کشورهای پیرامونی خلیج فارس محدود شده است. حال چه عقال را در گذشته پای‌بند شتر بدانیم و چه عنصری تزیینی یا آرایشی، امروزه کارکرد تزیینی در پوشش اقوام عرب دارد و هنوز مورد استفاده است. در شمایل علی بن محمد ابراهیم عقالی سه حلقه روی دستار سفیدرنگ حضرت علی(ع) دیده می‌شود. آنچه مورد توجه است مرتبه و جایگاه اجتماعی حضرت علی است که در شیوهٔ ارائهٔ این عقال بازتاب یافته است. بر طبق نظر قنبری همدانی، عقالِ سه حلقه فقط مختص ائمهٔ جماعات و همهٔ بزرگان دینی اعراب است. هنرمند با فهم و شناخت بالای خود از مبانی اعتقادی و آشنایی با پوشش و وجه نمادین لباس دوران گذشته، سعی نموده حضرت امیر را در قامت ولی امر و بزرگ شیعیان تصور و تصویر کند (قنبری همدانی).



■ شکل۱۴
فرم عقالِ سه حلقه برروی دستار سفید که در شمایل حضرت امیر (ع) به کار رفته است (مأخذ: نگارنده).

حدیث «لا فَتی......»

ماجرای حدیث معروف «لا فتی....» به جنگ اُحُد مربوط می‌شود؛ هنگامی که از اطراف به پیامبر(ص) حمله می‌شد، حضرت علی(ع) به فرمان پیامبر(ص) به مشرکان حمله می‌کرد. در این

هنگام جبرئیل نازل شده و روحیه جوانمردی امام علی(ع) را ستایش می‌نماید. رسول خدا(ص) جبرئیل را تصدیق کرد و گفت: من از علی هستم و او از من است. سپس صدایی در آسمان پیچید که: «لا سَیفَ اِلاّ ذُوالفَقار، و لا فَتی اِلاّ عَلی»؛ شمشیری چون ذوالفقار و جوانمردی همچون علی وجود ندارد (طبری،۱۳۶۲: ۱۰۲۷).

همچنین این حدیث در الکافی به نقل از امام صادق(ع) روایت شده و در آن آمده است. پس از آن که امام علی(ع) نخستین فرد از کافران را از پای درآورد، جبرئیل گفت: ای محمّد! این است مساوات. پیامبر فرمود: او از من است و من از او. سپس جبرئیل عبارت «لا سَیفَ اِلاّ ذُوالفَقار و لا فَتی اِلاّ عَلی» را خواند (کلینی،۱۴۰۷ه.ق:۱۱۰). اهمیت و صحت این حدیث به حدی است که منابع مختلف تاریخی روایت‌هایی مشابه را از واقعهٔ مورد نظر ذکر کرده‌اند. در بسیاری از شمایل‌های حضرت علی(ع)، این حدیث به کار رفته است اما نزد عامهٔ مردم جای عبارت اول و دوم تغییر یافته، تا حدی که عموماً این حدیث را با لا فَتی اِلاّ عَلی و لا سَیفَ اِلاّ ذُوالفَقار می‌شناسند. این امر به دلیل اعتباربخشی به جایگاه والای حضرت علی(ع) در نگاه شیعیان است. علی بن محمد ابراهیم نیز به تأسی از فرهنگ عامهٔ مردم و شیعیان عبارت را با لا فَتی شروع کرده است.

نتیجه‌گیری

نمونهٔ شمایل‌های موجود از دورهٔ قاجار بسیار زیاد بوده و به سبب رشد مفاهیم شمایل‌نگارانه، تنوع چشم‌گیری دارند اما آنچه این اثر را متمایز می‌سازد، از دو سو دارای اهمیت فراوان است. نخست، کاربست اصول مبتنی بر سازماندهی درست تصویر است که ما را با یک اثر تجسمی ویژه و با پروگنانس صحیح و متناسب مواجه ساخته است. طبق تحلیل‌های ارائه شده و در متن پژوهش، این موضوع در فرم، رنگ و ترکیب‌بندی در حد والای ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فرمالیستی مورد توجه قرار گرفته است. از سوی دیگر و در لایهٔ دوم، با توجه به زمینه‌های شکل‌گیری شمایل‌نگاری دورهٔ قاجار، هنرمندی را می‌بینیم که به شدت اصول و مبنای زیرساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و مذهبی دوران خود را می‌شناسد و به درستی از آن‌ها بهره گرفته است. علی بن محمد ابراهیم با توجه به رشد و نمو در یک خانوادهٔ شهیر هنری و در دامان شخصی چون محمد ابراهیم نعمت الهی، اوج ارادت و فهم دقیق خود از اصول دینی و شیعی خاندان خود را در اثر به کار گرفته است. لایه‌های پنهان و نمادین مورد استفاده در اثر وی باعث شده تا با یک تابلوی نقاشی فاخر از منظر زیبایی‌شناسی در کنار محتوای عمیق دینی و اجتماعی به صورت توأمان مواجه باشیم.

منابع

کتاب‌ها و مقالات:

• آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۱). مبانی رنگ و کاربرد آن، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
• اقبال، عباس. (۱۳۱۳). نقش و نگار داستآن‌های ملی ایران قدیم. گزارش نخستین کنگره فردوسی، تهران: ۱۵۱-۱۵۶.
• الگار، حامد. (۱۳۶۹). دین و دولت در ایران:نقش علما در دورهء قاجار. ترجمه: ابوالقاسم سری. تهران: توس.
• اوکویرک و دیگران. (۱۳۹۷). مبانی هنر: نظریه و عمل. ترجمه: محمدرضا یگانه‌دوست. تهران: انتشارات سمت.
• ایتن، جوهانز. (۱۳۶۵). کتاب رنگ. ترجمه: محمد حسین حلیمی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
• برومند، عبدالعلی ادیب. (۱۳۸۵). دو هنرمند و چند خانواده هنرمند اصفهانی در دوره قاجار. مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت اصفهان. گردآورنده: فضل الله صلواتی. تهران: انتشارات اطلاعات. ۵۹-۴۷.
• بلوکباشی، علی. (۱۳۸۰). شمایل‌نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران. کتاب ماه هنر. شماره ۳۱و۳۲. ۳-۷.
• پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه: ندا اخوان اقدم. تهران: نشر چشمه.
• چلبی، مسعود. (۱۳۸۱). بررسی تجربی نظام شخصیت در ایران. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
• خاتمی، محمود. (۱۳۹۰). پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
• دایرة المعارف بزرگ اسلامی. مدخل: ابن عساکر.
• ذکاء، یحیی. (۱۳۴۴). تاریخچۀ تغییرات و تحولات درفش و علامت دولت ایران، ازآغاز سده سیزدهم هجری قمری تا امروز. مجله هنر و مردم. دوره ۳-۴، شماره ۳۸ (اردیبهشت). ۲۳-۲۹.
• سمنانی، علاءالدوله. (۱۳۸۳). مضنفات فارسی. به اهتمام: نجیب مایل هروی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
• شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۵). هنرشیعی. تهران: نشر موسسه مطالعات هنر اسلامی.
• طبری، محمد بن جریر. (۱۳۶۲). تاریخ طبری: تاریخ الرسل و الملوک. ترجمه: ابوالقاسم پاینده. جلد سوم. تهران: نشر اساطیر.
• کریم‌زادۀ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. جلد سوم. لندن: نشر ساتراپ.
• کربن، هانری. (۱۳۹۰). واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان. ترجمه: انشاالله رحمتی. تهران: انتشارات سوفیا.
• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر. تهران: نشر چشمه.
• کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۴۰۷ ه.ق). اصول الکافی. جلد هشتم. قم: نشر دارالحدیث.
• کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۱). از شمایل‌شناسی تا آیکونولوژی. نشریه علوم اجتماعی: سورۀ اندیشه. آبان و آذر ماه ضمیمه شماره ۶۴. ۲۲-۲۳.
• کوپر، جی‌سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران: نشر دانشگاه هنر.
• مانته، هارالد. (۱۳۹۸). ترکیب‌بندی در عکاسی. ترجمه: پرویز سیار. چاپ بیست و هفتم. تهران: انتشارات

سروش.
• محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۶). نشان‌های مصور و تقدیس قدرت در عصر قاجار. نشریهٔ گلستان هنر. شماره۸. ۶۱-۶۸.
• محمدی ری‌شهری، محمد. (۱۳۸۴). میزان الحکمه. جلد هشتم. قم: نشر دارالحدیث.
• مددپور، محمد. (۱۳۹۰). حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی. تهران: سورهٔ مهر.
• مهدوی، مصلح الدین. (۱۳۷۰). سیری در تاریخ تخت فولاد اصفهان. اصفهان: انجمن کتابخانه‌های عمومی اصفهان.
• صری، امیر. (۱۳۹۷). تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل شناسی. تهران: نشر چشمه.
• همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). تاریخ اصفهان، مجلد هنر و هنرمندان. تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات‌فرهنگی.
• هدایت، رضا قلی خان. (۱۳۸۵). روضة الصفاء ناصری. تهران: نشر اساطیر.

مصاحبه‌ها:

• فرهمند بروجنی، حمید. (۱۳۹۹). مصاحبه حضوری پیرامون آثار علی بن محمد ابراهیم. تهران.
• قنبری‌همدانی، حشمت الله. (۱۳۹۹). مصاحبه حضوری پیرامون نمادشناسی شمایل‌های مذهبی. تهران.

منابع دیجیتال

• www.almaany.com
• https://rch.ac.ir/
• www.cgie.org.ir/